معاصر ادب کا اسلوبیاتی تناظر: اکیسویں صدی کے اردو ناول میں اسلوب کا مطالعہ

مقالہ برائے پی ایچ ڈی (اردو)

مقالہ نگار:

انجم مبین

فیکلٹی آف لینگویجز

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

دسمبر، ۲۰۲۴ء

معاصر ادب کا اسلوبیاتی تناظر: اکیسویں صدی کے اردو ناول میں اسلوب کا مطالعہ

مقالہ نگار:

انجم مبین

یہ مقالہ

پی ایچ ڈی (اردو)

کی ڈگری کی جزوی تکمیل کے لیے پیش کیا گیا

فیکلٹی آف لینگویجز

(اردو زبان وادب)

فیکلٹی آف لینگویجز

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

دسمبر، ۲۰۲۴ء

مقالے کا دفاع اور منظوری کا فارم

زیر دستخطی تصدیق کرتے ہیں کہ انہوں نے مندرجہ ذیل مقالہ پڑھا اور مقالے کے دفاع کو جانچا ہے، وہ مجموعی طور پر امتحانی کارکردگی سے مطمئن ہیں اور فیکلٹی آف لینگویجز کو اس مقالے کی منظوری کی سفارش کرتے ہیں۔

مقالے کا عنوان: معاصر ادب کا اسلوبیاتی تناظر: اکیسویں صدی کے اردو ناول میں اسلوب کا مطالعہ

پیش کار: انجم مبین رجسٹریشن نمبر: 876-PhD/Urd/F19

ڈاکٹر آف فلاسفی

شعبہ: اردو زبان وادب

ڈاکٹر صوبیہ سلیم ________________

نگران مقالہ

پروفیسر ڈاکٹر جمیل اصغر جامی ________________

ڈین فیکلٹی آف لینگویجز

میجر جنرل شاہد محمود کیانی، ہلال امتیاز (ملٹری)(ر) ________________

ریکٹر

تاریخ: ________________

اقرار نامہ

میں، انجم مبین حلفیہ بیان کرتی ہوں کہ اس مقالے میں پیش کیا گیا کام میرا ذاتی ہے اور نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آباد کے پی ایچ ڈی سکالر کی حیثیت سے ڈاکٹر صوبیہ سلیم کی نگرانی میں کیا گیا ہے۔ میں نے یہ کام کسی اور یونیورسٹی یا ادارے میں ڈگری کے حصول کے لیے پیش نہیں کیا اور نہ آئندہ کروں گی۔

____

انجم مبین

مقالہ نگار

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

فہرست ابواب

عنوان	صفحہ نمبر
مقالہ اور دفاع مقالہ کی منظوری کا فارم	iii
اقرار نامہ	iv
فہرستِ ابواب	v
Abstract	vii
اظہار تشکّر	viii

باب اول: معاصر اردو ناول میں اسلوب کا مطالعہ (بنیادی مباحث)

الف۔ تمہید

۱۔ موضوع کا تعارف	۱
۲۔ بیان مسئلہ	۲
۳۔ مقاصد تحقیق	۳
۴۔ تحقیقی سوالات	۳
۵۔ نظری دائرہ کار	۳
۶۔ تحقیقی طریقہ کار	۴
۷۔ مجوزہ موضوع پر ما قبل تحقیق	۵
۸۔ تحدید	۵
۹۔ پس منظری مطالعہ	۶
۱۰۔ تحقیق کی اہمیت	۶
ب۔ افسانوی نثر میں اسلوب کی روایت	۶
ج۔ شعری اور نثری اسلوب (بنیادی مباحث)	۱۰

د۔ معاصر اردو ناول میں اسلوب کے رجحانات (اجمالی جائزہ)

حوالہ جات

باب دوم: اکیسویں صدی کے اردو ناول کا بیانیہ (زبان کے حوالے سے) ۶۳

i۔ جندر — اختر رضا سلیمی

ii۔ گرد باد — عاطف علیم

iii۔ انواسی — محمد حفیظ

حوالہ جات

باب سوم: تمثیلی اور استعاراتی اسلوب کے تناظر میں منتخب اردو ناولوں کا تجزیاتی مطالعہ ۱۱۶

i۔ اس مسافر خانے میں — آزاد مہدی

ii۔ الاصفہ — حسن منظر

iii۔ مٹی آدم کھاتی ہے — حمید شاہد

حوالہ جات

باب چہارم: ماورائی اور داستانوی اسلوب کے تناظر میں منتخب اردو ناولوں کا تجزیاتی مطالعہ ۱۷۰

i۔ صفر سے ایک تک — مرزا اطہر بیگ

ii۔ چار درویش اور ایک کچھوا — سید کاشف رضا

iii۔ پری ناز اور پرندے — انیس اشفاق

حوالہ جات

باب پنجم: ماحصل ۲۰۹

الف: مجموعی جائزہ

ب: نتائج

ج: سفارشات

د: **کتابیات** ۲۲۶

Abstract

The Urdu novel is almost hundred and fifty years old. In this time period the genre of novel has established itself as a significant component of Urdu Literature. It has passed through various stages of development. Initially it consisted of didactic tales but in the later years it captured various topics be the political, religious, social, cultural or moral. Besides it also incorporated latest techniques.

By twenty first century the form of novel passed through different stages and each stage contributed to its evolution in technique forms of communication and themes.

The twenty first century began with a new landscape and rapid changes occurred all over the world. Nine eleven, religious extremism, freedom of press, rebellion against social and moral values, technological advancement, frustration of youth and such factors exposed the bitterness and reality of life. These factors affected not only the themes but also forms of literature. Digression from the conventional patterns of thinking also influenced the forms of expression. A simple tale or strong is replaced by set of disorganized pictorial representation. Similarly the agony of life and lack of sense of sense of direction is expressed in unconventional ways. This research explores various aspects of these focus. Form is considered as the soul of contemporary literature and it is a natural way of expression. The contemporary Urdu novelists adopted a new form of expression to present the contemporary life. Old forms of expression were unable to depict the new ideas and new problems. Consequently new experiments were made to identify the most appropriate form of novel. Thus contemporary Urdu novel has established a new form which is at once varied as well as individual.

The relationships between language and forum are frequently studied by experts. Literary criticism employs various terms to identify different types of forms of novel. Such as simple and informal, appropriate sweet-sounding, pleasant, beautiful and decorated forms. Tariq Saeed in his book "Asloob or Asloobiat" has enlisted different types of forms and this research employs three of these forms which one given below

1- Narrative forum (with reference to language)
2 - Dramatic and metaphoric form.
3- Metaphysical and tale form.

These three forms are identified (Each of these three forms mentioned above is analyzed in three novels written in twenty first century.) This dissertation is divided into four chapters. The first chapter discusses the basic form of novel. The last chapter sums up the analysis and presents results of the recommendations.

اظہار تشکر

اللہ پاک کے فضل و کرم سے میرا پی۔ ایچ۔ ڈی کا مقالہ بعنوان معاصر ادب کا اسلوبیاتی تناظر: اکیسویں صدی کے اردو ناول میں اسلوب کا مطالعہ پایہ تکمیل کو پہنچا۔ مقالے کی تکمیل کے تمام مراحل میں اساتذہ کرام کی بے لوث مشاورت خصوصی معاونت اور مکمل رہنمائی میرے شاملِ حال رہی۔ میری اس تحقیق کا مقصد یہ تھا کہ اکیسویں صدی جس جدید منظر نامے کے ساتھ ظہور پذیر ہوئی اس کے پیش نظر معاشرے اور عالمی منظر نامے میں بے شمار تبدیلیاں رونما ہوئیں، جن کا اثر ادب نے بھی قبول کیا۔ یہ اثرات ناول میں موضوع کے ساتھ ساتھ اسلوب پر بھی اثر انداز ہوئے۔ ناول میں روایتی اسلوب کے ساتھ ساتھ اسلوب کے مختلف انداز بھی اپنائے گئے۔ مجوزہ تحقیق معاصر اردو ناول میں اسلوب کی انہی جہتوں کو کھوجنے کی کاوش ہے۔

مقالے کی تسوید اور حصولِ مواد کی جمع آوری کے لیے اسلام آباد کی مختلف یونیورسٹیوں کی لائبریری منتظمین کے خصوصی تعاون کے لیے دعا گو ہوں۔

کورس ورک سے لے کر موضوع کے انتخاب اور مقالے کی تکمیل تک میں انتہائی شفیق استاد اور سابقہ صدر شعبہ اردو ڈاکٹر روبینہ شہناز کی محبتوں کی قرض دار ہوں اور ان کے لیے دعا گو ہوں۔

موضوع کے انتخاب کے سلسلے میں ڈاکٹر نعیم مظہر کی شکر گزار ہوں جنھوں نے مفید مشوروں سے نوازا۔ ڈاکٹر صوفیہ لودھی کی رہنمائی و تعاون پر تہہ دل سے ان کی شکر گزار ہوں جنھوں نے موضوع کے انتخاب میں مکمل معاونت کی۔

صدرِ شعبہ اردو ڈاکٹر فوزیہ اسلم کی بھی عنایتوں کی تہہ دل سے شکر گزار ہوں۔ ڈاکٹر عابد حسین سیال کی رہنمائی بھی میرے شاملِ حال رہی۔ عمر سیال، عزیزی سدرہ طاہر اور عارفہ طاہر کے بھرپور تعاون، کتابوں کی فراہمی اور کمپیوزنگ کے تمام مراحل میں خصوصی تعاون پر ان کے لیے دعا گو ہوں۔ پروگرام کوارڈینیٹر کی حیثیت سے ڈاکٹر صائمہ نذیر کے تعاون اور قدم قدم پر ان کی رہنمائی کے لیے ان کی سپاس گزار ہوں۔

ڈاکٹر نادیہ اشرف، ڈاکٹر نازیہ ملک، ڈاکٹر نازیہ یونس اور ڈاکٹر ارشاد بیگم اس تحقیقی کاوش کے دوران میرے لیے ڈھارس بنی رہیں اور ان سب کا شکریہ بجالانا میرا فرض بنتا ہے۔

اپنے تعلیمی سفر کی اس منزل پر اپنی نگران مقالہ ڈاکٹر صوبیہ سلیم کے تعاون اور ہر قدم پر رہنمائی کی بھی شکر گزار ہوں کہ جن کی شخصیت اس تحقیقی کاوش کے دوران ڈھارس کی حیثیت رکھتی ہے۔ اور جن کی رہنمائی کے بغیر اس کام کو پایہ تکمیل تک پہنچانا ممکن نہیں تھا۔

ان تمام مراحل سے بطریق احسن گزرنے میں میں انتہائی معاون ہستیوں اپنے والد اپنے بھائی، شوہر اور بچوں کی شکر گزار ہوں جنہوں نے تعلیمی امور کی تکمیل میں مجھے ذہنی سکون اور کام کا موقع فراہم کیا۔ میں خصوصی طور پر اپنی والدہ کی مغفرت کے لیے بھی دعا گو ہوں میری پی۔ ایچ۔ ڈی جن کا خواب تھا۔

ان تمام شخصیات کا تعاون اگر میرے شامل حال نہ ہوتا تو میرے لیے اس مرحلے پر پہنچنا دشوار ہوتا میں ان سب کی مہربانیوں اور تعاون پر سراپا سپاس ہوں۔

انجم مبین

باب اول

تعارف اور بنیادی مباحث

الف: تمہید

ا۔ موضوع کا تعارف(INTRODUCTION)

تخلیقی جوہر کا اظہار شاعری کے بعد افسانوی نثر میں خاص طور پر افسانے اور ناول میں نمایاں طور پر ملتا ہے۔ناول کا کینوس افسانے سے کہیں زیادہ فکری لحاظ سے پھیلاؤ کا متقاضی ہوتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ ناول کے اسلوب کے تقاضے بھی افسانے سے مختلف ہو جاتے ہیں۔اسلوب لسانی وسائل کو بروئے کار لاتے ہوئے اپنے مافی الضمیر کو بیان کرنے کے فن کا نام ہے۔ہر فنکار کا وسیلہ اظہار تو لفظ ہی ہوتے ہیں لیکن مصنف کے ہاں الفاظ کا چناؤ، جملے کی ساخت اور جملے کی مرصع کاری کا فن ہر ایک کا جدا جدا ہوتا ہے۔ناول کی زبان کا ایک الگ اسلوب بھی ہے جسے افسانوی نثر کا اسلوب بھی کہا جا سکتا ہے۔ہر ناول کا قصہ ایک مخصوص اسلوب کا متقاضی ہوتا ہے۔جو ناول کے واقعات، حالات، کردار اور ماحول کو فطری انداز میں پیش کرے۔ناول میں اسلوب، موضوع، پلاٹ، کردار، تکنیک، زبان اور ناول نگار کی تخلیقی شخصیت آپس میں ایک دوسرے سے اس قدر پیوست ہوتے ہیں کہ ان کو مصنوعی طور پر ہی ایک دوسرے سے جدا کیا جا سکتا ہے۔

قیام پاکستان کے بعد کا دور ناول کا زریں دور کہا جا سکتا ہے۔اس دور میں سیاسی، سماجی، مذہبی اور اقتصادی سطح پر جہاں ہر لحاظ سے تجربات ہوئے وہاں اسلوب کی سطح پر بھی ناول کو نئی جہت ملی۔ بیسویں صدی میں اردو ناول اور افسانے میں فکری اور فنی سطح پر اس حوالے سے کام ہو چکا ہے۔

اکیسویں صدی میں جدید منظر نامے کے تناظر میں جہاں فکری تنوع ملتا ہے وہاں اسلوب کی سطح پر بھی اردو ناول نئی جہتوں سے ہمکنار ہوا۔اس حوالے سے شخصی و انفرادی سطح کے علاوہ تحقیقی کام کی خاطر خواہ گنجائش موجود ہے۔

اکیسویں صدی جدید منظر نامے کے ساتھ ظہور پذیر ہوئی جہاں معاشرے اور عالمی منظر نامے میں اچانک تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں نائن الیون، عالمی سیاست، مذہبی انتہا پسندی، میڈیا کی آزادی، معاشرتی و اخلاقی اقدار میں روایات سے بغاوت، ٹیکنالوجی کی ترقی، نوجوان نسل میں گھٹن اور ہوس ایسی بہت سی باتوں نے

زندگی کی کھردری حقیقت نگاری اور تلخ حقیقتوں کو بے نقاب کیا ہے۔ یہ اثرات موضوع کے علاوہ اسلوب کی سطح پر بھی نمودار ہوئے۔ سوچ کے روایتی طریقوں سے انحراف نے پلاٹ سے بھی لکھنے والوں کی دلچسپی کم کر دی۔ اب قصہ یا کہانی کی بجائے غیر ترتیب تصویروں کو مربوط کر کے پیش کرنے کا دور عام ہونے لگا اب انسانی کرب اور زندگی کی بے سمتی کا اظہار ناول کے روایتی اسلوب کی بجائے مختلف انداز سے ہونے لگا ہے۔ مجوزہ تحقیق معاصر اردو ناول میں اسلوب کی انہی نئی جہتوں کو کھوجنے کی ایک کاوش ہے۔

۲۔ بیان مسئلہ (Statement of Problem/ THESIS STATEMENT)

اکیسویں صدی کو بلاشبہ ناول کی صدی کہا جاسکتا ہے۔ ان ابتدائی بیس سالوں میں کئی قابلِ ذکر ناول منظرِ عام پر آچکے ہیں۔ اس خوش آئند پہلو کو دیکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ناول کا صنفی اسلوب ارتقا کی طرف گامزن ہے۔ اکیسویں صدی کے اس ابتدائی عشرے تک ناول میں موضوعاتی اور اسلوبیاتی سطح پر تبدیلیاں آئیں۔ اس حوالے سے ہونے والے تجربات بھی حوصلہ افزاہیں۔ موجودہ صدی میں عالمی منظر نامے کی لمحہ بہ لمحہ بدلتی صورتحال نے جہاں پاکستان کو معاشی، معاشرتی وسیاسی سطح پر متاثر کیا۔ وہاں ادب خصوصاً افسانوی نثر کو بھی نہ صرف فکری بلوغت عطا کی بلکہ وہاں ناول کی صنف کو اسلوبی سطح پر بھی جدید عہد کے تقاضوں کے مطابق نئے امکانات کی پیش کش کے لیے تجربات کی طرف مائل کیا۔ اسلوب ایک فطری طریقہ اظہار ہے۔ معاصر ناول نگاروں کا جدید زندگی کی پیش کش کے لیے اسلوب بھی نیا ہے۔ جدید زندگی کے اظہار کے لیے پرانے اسالیب مکمل طور پر کارگر نہیں تھے یا قدیم اسالیب نئی فکر اور نئے مسائل کا ساتھ نہیں دے پا رہے تھے تو اسلوب کی سطح پر بھی نئے تجربات ہوئے۔ ادب میں تجربے سے مراد ایسی جدت ہے جو روایت سے ہٹ کر ہو ادب میں تجربہ تخلیقی سطح پر ہوتا ہے۔ معاصر ناول کی ایک شناخت اسلوب کی سطح پر تنوع اور انفرادیت بھی ہے اردو ناول میں یہ پہلو تحقیق کا متقاضی ہے۔ مجوزہ تحقیقی کام "اکیسویں صدی کے اردو ناول میں اسلوب کا مطالعہ "ناول میں اسلوب کی سطح پر فنی پہلوؤں کو سامنے لانے میں معاون ہوا۔ اس موضوع پر ابھی تک کوئی پی ایچ ڈی کا مقالہ تحریر نہیں ہوا لہذا اس پر کام کی ضرورت تھی۔ اس تحقیقی کام نے ان تبدیلیوں کو رونما کرنے کے ساتھ تخلیق کاروں کے تجربات کو جلا بخشنے میں اہم کردار ادا کیا۔ جنہوں نے اردو زبان خصوصاً ناول کے میدان میں بہتر تخلیقی و تکنیکی تجربات صحت مند معاشرے کو تقویت فراہم کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ اسلوبیاتی مطالعے کے ضمن میں منتخب ناولوں کے حوالے سے یہ تحقیق اہمیت کی حامل ہے۔

۳۔ مقاصد تحقیق (RESEARCH OBJECTIVES)

مجوزہ تحقیقی مقالے کے مقاصد درج ذیل ہیں:

۱۔ ناول میں اسلوب کی روایت کا جائزہ لینا۔

۲۔ معاصر اردو ناول میں اسلوب کے ارتقا کا جائزہ لینا۔

۳۔ معاصر منتخب اردو ناول کے اسلوب کی نئی جہتوں کے تناظر میں تجزیہ کرنا۔

۴۔ معاصر منتخب اردو ناول میں اسلوب کی نوعیت کا تعین کرنا۔

۴۔ تحقیقی سوالات (RESEARCH QUESTION)

۱۔ معاصر منتخب اردو ناول میں اسلوب کی نوعیت کیا ہے؟

۲۔ ناول کے فنی سفر میں اسلوبیاتی سطح پر تبدیلی، اضافے اور ارتقا کی صورتحال کیا رہی ہے؟

۳۔ جدید صورت حال کی عکاسی اور ناول کی تفہیم میں اسلوب کی تبدیلیاں کس حد تک معاون ثابت ہوئیں؟

۵۔ نظری دائرہ کار (THEORETICAL FRAMEWORK)

کسی ادب پارے میں فنی پہلوؤں کی پیش کش بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ ادب میں فنی و فکری تنوع وقت اور حالات کے تقاضوں کے مطابق ظہور پذیر ہوتا رہتا ہے۔ ہر نیا دور نئے طرز احساس کو جنم دیتا ہے۔ کہانی لکھنے کے انداز، اس کی ساخت اور بیان کے طریقے سب کچھ تبدیلی کے متقاضی ہوتے ہیں۔ ناول کے فن میں ہونے والی تبدیلیاں بھی انہی تقاضوں کی مرہون منت ہیں۔ اسلوب کا ادب کے ساتھ گہرا رشتہ رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر علما ادب آج بھی اسلوب سے ادبی زبان مراد لیتے ہیں اور اسلوب کو اچھی موثر اور خوب صورت تحریر کی خصوصیت سمجھتے ہیں۔ زبان و اسلوب کے گہرے باہمی رشتے کی شناخت کے بعد اسلوب کا مطالعہ ماہرین لسانیات کی توجہ کا مرکز ہے۔ ادبی تنقید میں اسلوب کی تخصیص کے لیے مختلف اصطلاحیں پائی جاتی ہیں۔ مثلاً سادہ، بے تکلف، موزوں، خوش آہنگ، شگفتہ، خوب صورت اور مرصع۔

طارق سعید نے انواع اسلوب کے حوالے سے اپنی کتاب " اسلوب اور اسلوبیات" (نگارشات "لاہور، طبع اول، ۱۹۹۸ء) میں اسالیب کے حوالے سے مشرقی و مغربی ناقدین کے تفصیلی مطالعے کے بعد انواع اسالیب کا ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں: مذکورہ بحث کے پیش نظر مغرب سے مشرق تک، اسالیب کی کل اکیس قسمیں متعین ہوتی ہیں جو حسب ذیل ہیں۔

۱۔ تعقیدی اسلوب	۲۔ مذہبی اسلوب
۳۔ مقفی، مسجع، مرجز اسلوب	۴۔ تمثیلی، داستانوی اسلوب
۵۔ رنگین مرصع اسلوب	۶۔ محاوراتی اسلوب
۷۔ بنیادی اسلوب	۸۔ سپاٹ وسادہ اسلوب
۹۔ بیانیہ اسلوب	۱۰۔ توضیحی اسلوب
۱۱۔ انانیتی اسلوب	۱۲۔ شگفتہ یا تاثراتی اسلوب
۱۳۔ طنزیہ یا ظرافت آمیز اسلوب	۱۴۔ خطیبانہ اسلوب
۱۵۔ حکیمانہ فلسفیانہ اسلوب	۱۶۔ مرقع نگاری یا محاکاتی اسلوب
۱۷۔ استعاراتی اسلوب	۱۸۔ اسلوب جلیل
۱۹۔ علامتی اسلوب	۲۰۔ ہیجانی، ماورائی یا منتشر خیالی کا شکستہ اسلوب
۲۱۔ امتزاجی اسلوب	

مذکورہ بالا اسالیب کسی نہ کسی سطح پر موضوع یا فن سے متعلق ہیں۔ مجوزہ تحقیقی کام میں طارق سعید کے بیان کردہ اسلوب کے تشکیلی عناصر کو مد نظر رکھتے ہوئے انہی جہتوں میں سے تین کا انتخاب کیا گیا ہے جن میں بیانیہ، تمثیلی، استعاراتی، ماورائی اور داستانی اسلوب کے پیش نظر اکیسویں صدی کے مخصوص ناولوں کا انتخاب کرتے ہوئے اس تحقیقی کام کو پایۂ تکمیل تک پہنچایا گیا۔

۶۔ تحقیقی طریقہ کار (RESEARCH METHODOLOGY)

مجوزہ موضوع کے تحت تحقیقی و تنقیدی مطالعہ کے سلسلے میں دستاویزی طریقہ تحقیق اپنایا گیا استقرائی طریقۂ تحقیق کے پیش نظر موجود مواد کی جمع آوری، تجزیہ اور اس کی روشنی میں نتائج اخذ کیے گئے اور اس کی بنیاد موضوع سے متعلق مصادر و ماخذات پر رکھی گئی۔ بنیادی آماخذ تک رسائی کے لئے چھوٹی بڑی ہر طرح کی اردو ادب سے متعلقہ لائبریری اس کے علاوہ نجی کتب خانوں کے ساتھ ساتھ پبلشرز جن میں سنگ میل پبلشر، مثال پبلشر، دوست پبلشرز، فکشن ہاؤس، اکادمی ادبیات، مقتدرہ قومی زبان اور نیشنل بک فاؤنڈیشن جیسے اداروں کی طرف رجوع کیا گیا۔ دیگر ثانوی آماخذ جن میں تحقیقی و تنقیدی کتب شامل ہیں۔ علاوہ ازیں اخبارات، رسائل، ناول نمبر اور مقالہ جات کو بھی مد نظر رکھا گیا ہے۔ اہم ویب گاہوں سے بھی استفادہ کیا گیا

نیز آن لائن کتب خانوں جن میں ریختہ لائبریری پر دستیاب مواد سے بھی استفادہ کرنا تحقیقی طریقہ کا اہم حصہ رہا۔ بوقت ضرورت ناول نگاروں اور ناقدین سے انٹرویوز اور ان کی قیمتی آرا بھی شامل تحقیق رہیں۔

۷۔ مجوزہ موضوع پر ما قبل تحقیق (WORKS ALREADY DONE)

مجوزہ موضوع پر مختلف تحقیقی مضامین ملتے ہیں لیکن کوئی باقاعدہ اور مربوط تحقیقی کام اس حوالے سے سامنے نہیں آیا۔ بیسویں صدی کے اردو ناول کے اسلوب، ہئیت اور تکنیک کے تجربات اور مقالات ور جحانات کے حوالے سے بھی کتب ملتی ہیں۔ انفرادی سطح پر مختلف ناولوں کے اسالیب، ہئیت یا تکنیک پر مضامین بھی شائع ہو چکے ہیں "اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات "ڈاکٹر فوزیہ اسلم کا مقالہ نمل سے (۲۰۰۶) میں، محمود الحسن پی ایچ ڈی کا مقالہ بیسویں صدی کے اردو ناول میں اسلوب، تکنیک اور ماجرائی مطالعہ ۲۰۱۴ء میں نمل اسلام آباد سے اور ڈاکٹر ممتاز احمد خان کی کتاب " آزادی کے بعد اردو ناول میں ہئیت، اسالیب اور رجحانات (۱۹۴۷ء سے ۲۰۰۷ء) تک ان کا مقالہ کتابی شکل میں انجمن ترقی اردو اسلام آباد سے تیسرا ایڈیشن ۲۰۱۶ء میں شائع ہو چکا ہے۔ ڈاکٹر احمد حسین انصاری کا پی ایچ ڈی کا تحقیقی مقالہ "پریم چند کے اسلوب کا تجزیاتی مطالعہ " جواہر لال نہرو یونیورسٹی، دہلی، ۱۹۸۱، عادل راشد کا ایم فل کا مقالہ "موجودہ صدی کی دہائی کے نمائندہ ناولوں کا ہیئتی تجزیاتی مطالعہ " جواہر لال نہرو یونیورسٹی، دہلی، ۱۹۹۷، محمد نیاز، کرشن چندر کے ناولوں میں فکر و فن کے اسالیب، دہلی یونیورسٹی، اسی طرح پی ایچ ڈی مقالہ ڈاکٹر نکہت ریحانہ خان، اردو ناول کی ہیت و تکنیک (۱۹۴۷ تا حال)، دہلی یونیورسٹی، ۱۹۸۴ یہ مقالے اور اس موضوع پر انفرادی مضامین میرے پیش نظر رہے۔ یوں معاصر اردو ناول میں اسلوب کے تجربات اپنا بھرپور تحقیقی جواز رکھتے ہیں۔

۸۔ تحدید (DELIMITATION)

مجوزہ موضوع اکیسویں صدی کے منتخب اردو ناول میں اسلوب کے مطالعہ پر مشتمل ہے۔ بیسویں صدی میں لکھے جانے والے ناول اس دائرہ کار میں نہیں آئیں گے مجوزہ موضوع اکیسویں صدی کی دو دہائیوں میں سامنے آنے والے ناولوں کا احاطہ کرتا ہے۔ مجوزہ تحقیق میں ڈاکٹر طارق سعید کی کتاب "اسلوب اور اسلوبیات" میں اسلوب کی بیان کردہ اقسام کو سامنے رکھتے ہوئے بیانیہ، تمثیلی، استعاراتی، ماورائی اور داستانوی اسلوب کے تناظر میں لکھے جانے والے اکیسویں صدی کے مخصوص ناولوں کو منتخب کیا گیا ہے۔ یوں تو اکیسویں

صدی کے کئی ناولوں میں اسلوب کی یہ خصوصیات ملتی ہیں لیکن مجوزہ تحقیقی موضوع میں صرف ان ناولوں کو منتخب کیا گیا ہے۔ جو ناقدین کی آرا کی روشنی میں اسلوب کے اس تناظر پر پورا اترتے ہیں۔

۹۔ پس منظری مطالعہ (LITERAURE REVIEW)

مجوزہ موضوع" اکیسویں صدی کے اردو ناول میں اسلوب کا مطالعہ " کے موضوع پر مشتمل ہے۔ مجوزہ تحقیق کے پس منظر کے طور پر شعر و ادب میں اسلوب کے حوالے سے مختلف کتب اور مضامین سے استفادہ کیا ہے۔ پس منظری مطالعہ کے طور پر بیسویں صدی میں میرے مجوزہ موضوع کے متعلق جو کام ہو چکا ہے اس کو بھی زیرِ مطالعہ لایا گیا ہے۔ اسلوب کے مباحث کے حوالے سے کتب اور تحقیقی و تنقیدی مضامین سے بھی خاطر خواہ استفادہ کیا ہے اس حوالے سے ڈاکٹر سعید طارق کی کتاب "اسلوب اور اسلوبیات " (۱۹۹۸)، ڈاکٹر محمد ممتاز احمد خان کی کتاب " آزادی کے بعد اردو ناول ہئیت، اسالیب اور رجحانات "، خالد محمود خان کی کتاب " فکشن کا اسلوب "، سید عابد علی عابد کی کتاب "اسلوب " سے بھی استفادہ کیا ہے۔

۱۰۔ تحقیق کی اہمیت(SIGNIFICANCE OF STUDY)

مجوزہ تحقیق "اکیسویں صدی کے اردو ناول میں اسلوب کا مطالعہ " اہمیت کا حامل ہے۔ اکیسویں صدی میں تیزی سے بدلتی ہوئی صورتحال اور مشینی ترقی کے تناظر میں جہاں ہر شعبہ زندگی میں تبدیلیاں رونما ہوئیں وہاں ادب خصوصاً افسانوی نثر میں بھی فکری و فنی تنوع ظہور پذیر ہوا۔ تخلیق کاروں نے عالمی منظر نامے کی پیش کش کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے ناول میں موضوعاتی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ اسلوب کی سطح پر نئے تجربات کئے جو موجودہ دور کا تقاضا بھی تھے۔ مجوزہ تحقیق معاصر اردو ناول میں ان تبدیلیوں کو نمایاں کرنے میں معاون ثابت ہوئی۔ اکیسویں صدی میں ناول کے اسلوب میں نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئیں لہذا یہ موضوع تحقیق میں اہمیت کا حامل ہے۔

ب۔ افسانوی نثر میں اسلوب کی روایت

تخلیق کار جب اپنے خیالات، احساسات، تجربات اور جذبات کو احاطہ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہے تو اس کے سامنے اظہار خیال کے متنوع اور مختلف طریقے موجود ہوتے ہیں جن میں سے ایک یا بعض اوقات ایک سے زیادہ کو استعمال کرتا ہے۔ اظہار کے ان طریقہ ہائے کار کو اسلوب کہا جا سکتا ہے۔ یہ اسلوب کا عام معنوں میں مفہوم ہے۔ لیکن یہ اصطلاح اتنی سادہ نہیں ہے بلکہ جدید عہد میں اسلوب کے حوالے سے بے شمار بحثیں نظر

آتی ہیں۔ لسانیات کے عروج کے ساتھ ساتھ جہاں دیگر شعبہ ہائے تخلیق میں تبدیلیاں واقع ہوئیں وہیں اسلوب اور اسلوبیات میں بھی نئی نئی پیچیدگیاں سامنے آئیں۔ اسلوب اور اسلوبیات کا چوں کہ لسانیات سے گہرا رشتہ ہے اس لیے اس شعبہ میں ہر عہد کی لسانی صورت حال کے حوالے سے مختلف عناصر سامنے آتے گئے۔

اردو میں لفظ ''اسلوب'' انگریزی لفظ Style کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔لاطینی میں اسے Stylus اور یونانی میں Stylos کہا جاتا ہے۔اسلوب کی تفہیم کے لیے جب ہم لغات کی طرف بڑھتے ہیں تو دی کونسائز آکسفورڈ ڈکشنری میں اسلوب(Style) کو یوں بیان کیا گیا ہے۔

Style n.&v.t. In ancient writing implement small rod with pointed end for cratching letters on wax covered-tablet and blunt end for obliterating, thing of similar shape esp for engraving, tracing etc, gnomon of sundial, (Bot) narrow extenion of ovary supporting stigma 2 manner of writing, speaking or doing esp, a cantrasted with the matter to be expreed or thing done.... 3. collective characteritics of the writing or diction or way of preenting thing or artitic expreion or decorative method. Proper to a person or school or period or subject manner exhibiting these characteritics(1).

دی کونسائز ڈکشنری کی یہ تعریف اسلوب کے خدوخال کو بڑی صراحت سے واضح کرتی ہے۔ اس کے مطابق اسٹائل زمانہ قدیم میں لکھنے والے اس قلم کو کہا جاتا تھا جس سے موم کی ٹکیوں پر لکھا جاتا تھا۔ اس کے علاوہ اس تعریف میں اصطلاحی معنوں کو بھی بڑی وضاحت سے بیان کیا گیا ہے۔

اسلوب یا سٹائل کی تفہیم کے لیے نیو ویبسٹر ڈکشنری کی طرف رجوع کیا جائے تو اس کے مطابق

Style: Syil n (Fr. Style L.Stilus, style a stake, pointed instrument, style for writing hence mode of expression, root a stimulus, stick, sting, spelling, influenced, by gr. styles, a pillar) Manner of writing or speaking with regard to language, that which has to do with form rather than content in a piece of literature, distinctive manner of writing belonging to an author or body of authors , a characteristic mode of presentation in any way of fun arts[۲].

ویبسٹرڈ ڈکشنری نے بھی اسلوب یا سٹائل کے معنی لکھائی کے لیے استعمال ہونے والا نوک دار آلہ بتائے ہیں۔ اس کے علاوہ اصطلاحی معنوں پر غور کیا جائے تو اس ڈکشنری کے مطابق اسلوب کسی مصنف یا کسی ادبی گروہ یا ادبی دبستان سے تعلق رکھنے والے مصنفین کا وہ انداز نگارش ہے جس کے ذریعے وہ تخلیقی عمل انجام دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ اسلوب ان کے کسی بھی فن کا مخصوص انداز ہوتا ہے۔

لونگ میں ڈکشنری کی تعریف ملاحظہ ہو:

"Style, a-manner of expression in language, esp when characteristic of an individual, period, school or nation (a classic) b- a manner or thne assumed in a conversation c- the custom or plan followed (eg in a publication or by a Publishing house) in spelling, capitalization punctuation and printing arrangement and display[۳]"

دی یونیورسل ڈکشنری آف انگلش لینگویج Language میں اس کا مطلب یوں لکھا ہے:

"Lat stilus, pointed instrument spike, pale, instrument for writing on waxed tablets, writing composition mode of expression[۴]"

دی یونیورسل ڈکشنری میں اسٹائل کا مطلب سرسری انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ اس سے مفہوم واضح نہیں ہوتا۔ دی نیو لیکسیکن ویبسٹری ڈکشنری کے مطابق:

"The distinguishing way in which something is done, said, written, made, executed etc. the distinctive character of a Particular school or type of music, painting architecture or writing etc.or the work of a particular person the way in which literary or musical content in expressed(۵)".

ان کے علاوہ دیگر بہت سی انگریزی لغات میں اس لفظ کے بارے میں معنی اور مفاہیم بیان کیے گئے ہیں۔ مجموعی طور پر انگریزی لغات میں اس لفظ کے جو مفاہیم بیان کیے گئے ہیں ان کا جائزہ لیا جائے تو اس کے معنی قلم یا موم چڑھی ٹکیوں پر لکھنے والا آلہ، اندازِ بیاں، فنونِ لطیفہ سے متعلق کسی بھی فن کے اظہار کا خاص طریقہ، کسی شاعر، ادیب، مقرر یا کسی ادبی حلقے یا کسی دور کا وہ منفرد اظہار بیان ہے جو اس کی پہچان بن جاتا ہے۔

انگریزی لغات کے بعد جب ہم اسلوب کی تفہیم کے لیے اردو لغات کو دیکھتے ہیں تو یہاں بھی اس کے کئی معنی ملتے ہیں۔ اردو لغات میں اس لفظ کے مختلف مفاہیم یوں بیان کیے گئے ہیں۔

فرہنگ تلفظ میں اسلوب کے معنی "طور، طریقہ، وضع، انداز، روش، حکمت عملی اور اصلاح" بیان کیے گئے ہیں۔(۶)۔ نورالغات میں اسلوب کے معنی بیان کرتے ہوئے یوں لکھا گیا ہے۔ "اسلوب (عربی بالضم۔ مذکر) راہ، صورت، طرز، روش، طریقہ"(۷) فیروزالغات(۸) اور فرہنگِ عامرہ(۹) میں اسلوب کے ایک سے معنی لکھے گئے ہیں۔ ان دونوں لغات میں اس کے معنی "طریقہ، طرز، روش" اور اس کی جمع اسالیب لکھی گئی ہے۔ اسی طرح اظہر الغات(۱۰) اور گلزار معانی(۱۱) میں بھی اس کے معنی ایک جیسے لکھے گئے ہیں۔ ان لغات میں اسلوب کے جو معنی لکھے گئے ہیں ان میں "ڈھنگ، طریقہ، قاعدہ، دستور، راہ راستہ" شامل ہیں۔

"اردو لغات میں اسلوب کے معنی اور مفہوم کی کھوج میں جب ہم جامع الغات پر پہنچتے ہیں تو اس میں اسلوب کے معنی "ترتیب، ڈھنگ، سلسلہ انتظام، طریقہ، روش، طرز، طور، وضع، طرح، راستہ، راہ، طریق، کام کرنے کا چلن یا طریقہ، شکل وصورت، مرکبات کے آخیر میں جیسے خوش اسلوب لکھے گئے ہیں۔"(۱۲)

ان کے علاوہ اردو کی دیگر کئی لغات میں بھی اس لفظ کے معنی اور مفہوم بیان کیے گئے ہیں۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ان تمام لغات میں اسلوب کے جو معنی بیان کیے گئے ہیں وہ تمام آپس میں کافی حد تک مماثلت رکھتے ہیں۔ اسلوب کے ان لغوی معنوں سے آگے بڑھتے ہوئے اس کے اصطلاحی مفہوم کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ یہ لفظ ایک وسیع جہانِ معنی اپنے اندر بسائے ہوئے ہے۔ کشاف تنقیدی اصطلاحات میں اس کے مفہوم کو بڑے واضح انداز میں تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ اس کے مطابق:

> "اسلوب Style سے مراد کسی ادیب یا شاعر کا وہ طریقہ، ادائے مطلب یا خیالات و جذبات کے اظہار و بیان کا وہ ڈھنگ ہے جو اس خاص صنف کی ادبی روایت میں مصنف کی اپنی انفرادیت (انفرادی خصوصیات) کے شمول سے وجود میں آتا ہے چونکہ مصنف کی انفرادیت کی تشکیل میں اس کا علم، کردار، تجربہ، مشاہدہ، افتادِ طبع، فلسفہ حیات اور طرزِ فکر و احساس جیسے عوامل مل جل کر حصہ لیتے ہیں۔ اس لیے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا پرتو اور اس کی ذات کی کلید سمجھا جاتا ہے۔"(۱۳)

اس تعریف کو دیکھا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ اسلوب کی تشکیل میں کسی بھی مصنف کی شخصیت کا خاص عمل دخل ہوتا ہے۔ وہ اسلوب جو کسی مصنف کی خاص پہچان بن کر ابھرتا ہے اس کی تشکیل مصنف کی شخصیت کے دخول کے بغیر ممکن نہیں۔

اسلوب کے بنیادی مباحث

اسلوب کو جب ہم ادبی یا تخلیقی سطح پر دیکھتے ہیں تو یہاں اسلوب سے ہماری مراد نثر اور شاعری دونوں میں متنوع ذرائع اظہار کی ہے۔ اسلوب میں لکھاری کی انفرادیت، اس کے افکار، داخلی محسوسات اور ایقانات موجود ہوتے ہیں۔ اسلوب ایک طرح سے لسانی اظہار کے ذریعے سامنے آنے والا اندازِ تحریر ہے، جو کہ انتخابِ الفاظ، لہجہ، طور طریقہ، صنائع بدائع اور جدلیات جیسے دیگر ادبی اطوار کی صورت میں ہو سکتا ہے۔ اس لیے زبان اسلوب کا انتہائی اہم جزو ہے جس کے ذریعے لکھاری اپنے بنیادی تخیلاتی ویژن کا ابلاغ قاری تک کرتا ہے۔ زبان کا معیار ہی وہ خاصیت ہے جسے اسلوب کہا جاتا ہے۔ یوں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اسلوب زبان کا وہ معیار ہے جو جامع انداز میں ان محسوسات یا خیالات یا پھر محسوسات یا خیالات کے نظام کا ابلاغ کرتی ہے جو کسی لکھاری سے مخصوص ہوتے ہیں۔ اسلوب اس وقت کامل اور بے عیب تصور کیا جاتا ہے جب خیالات و افکار کا

صریح ابلاغ ممکن ہوتا ہے یا منطقی ترتیب میں پیش کردہ خیالات کے انکشاف کا ہدف حاصل ہوتا ہے۔ تخلیق کار پلاٹ، بیانیہ، کردار نگاری، پس منظر، مکالمہ، تمثال، استعارہ اور ایسے دیگر وسیلوں کا استعمال کرتا ہے جو اس کے فن کارانہ عزم کا اظہار کرتے ہیں۔ تحریر کی ان متنوع صورتوں کا اطلاق تکنیک کہلاتا ہے۔ تکنیک کو آرٹ اور تجربے کے درمیان فرق کے طور پر سمجھا جاتا ہے اور اسلوب ان کی درست پیش کش کا نام ہے۔ اس لیے یہ دونوں لازم وملزوم ہیں اور یہ دونوں اطوارِ اظہار ہی تو ہیں۔ اسلوب اور تکنیک کا موزوں اور درست استعمال نہ صرف کسی ادب پارے کو معنی عطا کرتا ہے بلکہ اسے قاری کے لیے دل چسپی کا سامان بھی بنا دیتا ہے۔ اسلوب اظہار کی وہ تکنیک ہے جس کی بہترین تفہیم یوں کی جاسکتی ہے کہ ہمارے لیے صرف یہ بات اہمیت نہیں رکھتی کہ کیا کہنا اور کب کہنا ہے بلکہ یہ بات بھی پیش نظر رہے کہ کیسے کہنا ہے اور یہی ''کیسے کہنا ہے؟'' ہی اسلوب کا معیار مقرر کرتا ہے۔ اسلوب کا ماہرانہ استعمال کسی بھی تخلیق کو اس کی نامیاتی وحدت اور ہم آہنگی عطا کرتا ہے۔

اسلوب کے حوالے سے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے تاریخی حقائق بیان کرتے ہوئے بڑی صراحت کے ساتھ اس کے مفاہیم کو اجاگر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اسلوب (style) کوئی نیا لفظ نہیں ہے۔ مغربی تنقید میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے۔ اردو میں اسلوب کا تصور نسبتاً نیا ہے۔ تاہم ''زبان و بیاں'' ''انداز'' ''انداز بیاں'' ''طرزِ تحریر'' ''لہجہ'' ''رنگ'' ''رنگ سخن'' وغیرہ اصطلاحیں اسلوب یا اس سے ملتے جلتے معنی میں استعمال کی جاتی رہی ہیں۔ یعنی کسی بھی شاعر یا مصنف کے اندازِ بیاں کے خصائص کیا ہیں یا کسی صنف یا ہیئت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوتی ہے یا کسی عہد میں زبان کیسی تھی اور اس کے خصائص کیا تھے وغیرہ۔ یہ سب اسلوب کے مباحث ہیں، ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر ممکن نہیں''۔ (۱۴)

گوپی چند نارنگ کے اس بیان سے جہاں اسلوب کے حوالے سے تاریخی آگاہی ہوتی ہے وہاں اس کے مفاہیم بھی واضح ہوتے ہیں۔ اسلوب کو انھوں نے تخلیق میں سامنے لائے گئے مواد کے انداز اظہار یا اندازِ بیان سے تعبیر کیا ہے اور ادب کے لیے اس کی اہمیت کو واضح کیا ہے۔

جس طرح ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر ممکن نہیں اسی طرح ادیب کی پہچان بھی اس کے اسلوب کے بغیر محال ہے۔ کوئی بھی تخلیق کار جب تک اپنے اسلوب پر عبور حاصل نہیں کر پاتا تب تک اس کی

تخلیق میں بیان کیے گئے خیالات، احساسات، جذبات اور تاثرات ومشاہدات خواہ کتنے ہی اعلیٰ درجے کے کیوں نہ ہوں وہ قارئین کی توجہ حاصل کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ ایک تخلیق کار کے لیے اپنی تخلیق میں اپنی ذات کو شامل کرنے سے اس تخلیق میں جان پڑتی ہے اور پھر اسلوب اس کی اس ذات کو اس کی تخلیق میں سے ہی سامنے لاتا ہے۔ ڈاکٹر رشید امجد اسی بناپر اسلوب کو انکشاف ذات قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اگر استعارے کی زبان میں بات کی جائے تو خدا ذات ہے اور کائنات اسلوب یہاں میں نے اسلوب کو انکشاف ذات اور اظہارِ ذات کے معنوں میں استعمال کیاہے۔"(۱۵)

یوں اسلوب صرف اندازِ نگارش یا طرزِ تحریر ہی نہیں رہتا بلکہ انکشافِ ذات کا ذریعہ بن جاتا ہے اور یہی انکشافِ ذات کسی تخلیق کو عروج پر لے جانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔

تخلیق کا اسلوب دراصل اس کے انفرادی طرزِ احساس کا اظہار ہے۔ اسے اظہار کی ذاتی انفرادیت بھی قرار دیا جاسکتا ہے جس کی سبیل سے ایک لکھاری کی شناخت ممکن ہوتی ہے۔ یوں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ "اسلوب شخصیت ہے" تاہم یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ کچھ لکھاری اس رائے کے قائل ہیں کہ ذاتی خیالات یا محسوسات کو کسی کی تحریر میں نہیں در آنا چاہیے۔ لیکن یہ تصور حقیقت سے بعید تر ہے، کیونکہ کسی لکھاری کا فن کارانہ اظہار کم وبیش اس کے ذاتی خیالات اور محسوسات کے رنگ میں ہی رنگا ہوتا ہے۔ اسلوب نامیاتی ہوتا ہے۔ یہ لباس نہیں بلکہ جسم کا گوشت پوست، ہڈیاں اور خون ہے۔ ایک لکھاری اس جذباتی عنصر کے ذریعے اپنے اتھاہ محسوسات کی ترسیل کرتا ہے جس سے قاری کے جذبات انگیخت ہوتے ہیں اور اسے اپنے محسوس ہوتے ہیں۔

اسلوب اور اسلوبیات کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ نقدِ ادب کی تاریخ پر طائرانہ نگاہ ڈالی جائے اور اس بنیادی تصور اسلوب کا مفہوم اور اساس کے تصور کو سمجھنے کی کوشش کی جائے اور یہ بھی کوشش کی جانی چاہیے کہ اس کا دائرہ عمل کیا ہے ان تمام بنیادی باتوں کو ذہن میں رکھ کر نقدِ اسلوب کے مباحث کی طرف رجوع کرنا چاہیے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر مسعود حسین رقم طراز ہیں:

"اسلوبیات" کو ابھی تک ماہرینِ لسانیات علم اللسان کا حصہ تسلیم نہیں کرتے گو فرانسیسی زبان کا مطالعہ اس نقطۂ نظر سے بھی ہو چکا ہے اور اس کے جمالیاتی استعمال کو

لسانیات کی اصطلاحات میں پیش کرنے کی کامیاب کوششیں ہو چکی ہیں۔ ان ذہنی کاوشوں نے تنقیدِ شعر کا ایک نیا لسانیاتی (سائنسی) رُخ متعین کر دیا ہے۔"[۱۶]

ڈاکٹر مسعود حسین نے نقد اسلوب کو ایک نئی راہ دکھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کی اس تعریف سے اسلوبیات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور ذہن کی کئی گرہیں کھلنے لگتی ہیں۔ ایسی تعریفوں سے ہی اسلوب اور اسلوبیات کے فرق کا پتہ چلتا ہے اور محقق اور ناقد سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ وہ پرانی اور قدیم تعریفوں سے نکل کر نئی آرا پر غور و فکر کرے۔

نصیر احمد خان اس ضمن میں لکھتے ہیں:

"اسلوب کے سائنٹفک مطالعے کو اسلوبیات کہتے ہیں۔ اسلوبیات ادبی اظہار کی ماہیئت، خصائص اور عوام کا تجزیہ کر کے اس سے بر آمد ہونے والے نتائج کو عمومی شکل دیتی ہے۔ اس طرح کسی ادیب یا شاعر نے اپنے فن پاروں میں جو زبان استعمال کی ہے۔ اس کے لسانی امتیازات کی نشاندہی ہو جاتی ہے۔ اس شناخت سے ہم بخوبی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ فن کار نے لسانی امکانات میں سے اپنے طرز تحریر کا انتخاب کس طرح کیا ہے۔"[۱۷]

وقت اور حالات انسان کی شخصیت پر لاتعداد تبدیلیاں مرتسم کرتے رہتے ہیں۔ انسانی جذبات میں تغیر و تبدل بھی آتا رہتا ہے۔ کسی فن کار کی مختلف حالات، ادوار یا اصناف میں تحریر کی گئی تحریروں کے اسلوب میں فرق کوئی انوکھی بات نہیں ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ ہر اہلِ قلم کا ایک اپنا اسلوب اور انداز ہوتا ہے۔ اس کی تحریروں اور اس کے اسلوب سے اس کی تحریروں کی شناخت بھی ممکن ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس کی شخصیت کہیں نہ کہیں ضرور جھلکتی دکھائی دیتی ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر سلام سندیلوی رقم طراز ہیں:

"ہم اسلوب کے ذریعے پتا چلا سکتے ہیں کہ یہ عبارت کس مصنف کی ہے۔ لفظوں کا انتخاب، فقروں کی چستی، جملوں کی ساخت سے صاف پتا چلتا ہے کہ یہ گل کاری کس مصنف کی ہے۔"[۱۸]

فنکار کے خیالات، احساسات و نظریات اس کی تحریروں سے عیاں ہوتے رہتے ہیں اگر وہ مذہبی خیالات کا حامل ہے تو اس کی تحریروں میں مذہبی رنگ غالب ہو گا جیسا کہ ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ وہ مذہبی پس منظر رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے ناولوں میں ایک مبلغ اسلام کے طور پر

ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اسی طرح اگر سر سید احمد خان کی مقصدیت اور اصلاحِ معاشرہ کی تحریک کو ذہن میں رکھ کر ان کے مضامین اور دوسری تصانیف کا مطالعہ کریں تو وہ چیز صاف اور شفاف دکھائی دینے لگے گی۔ جاوید لاہوری کہتے ہیں:

"اب رہا یہ سوال کہ کیا اسلوب فنکار کی پوری شخصیت کو فن پارے میں منتقل کر دیتا ہے؟ یا کچھ گوشے مخفی ہی رہتے ہیں؟ ہمارے نزدیک ایک فن پارہ ہی نہیں بلکہ ایک سطر، ایک شعر بھی جدید علم نفسیات کی رو سے فن کار کی مکمل شخصیت کا پتہ دیتا ہے۔ سٹائل ایک خفیف نمو میں پوری شخصیت اور کرداریت میں اتر چکی ہوتی ہے۔ یہ قطرہ میں دجلہ اور جزو میں کل کا نظارہ کرنے والی بات ہے۔"(۱۹)

اسلوب کا دوسرا رخ شخصیت ہے تو کیا فنکار اپنی تحریروں میں شخصیت کو مکمل طور پر بے نقاب کر دیتا ہے یقیناً ایسا نہیں ہو سکتا۔ انسانی شخصیت کے کئی پہلو اور رنگ ہیں جنھیں سمجھنا اور بیان کرنا ایک مشکل عمل ہے۔ جسے مکمل طور پر ظاہر کرنا یا چھپانا بھی ممکن نہیں۔ جب کوئی شخص تخلیق کے عمل سے گزرتا ہے تو اس لمحے وہ عموماً اعلیٰ خیالات و نظریات کا حامی اور انسانی حقوق کا علمبردار اور نسلی و طبقاتی درجہ بندی کا مخالف ہوتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ عملی زندگی میں وہ ان نظریات سے مکمل طور پر متفق نہ ہو یا ان پر عمل پیرا نہ ہوتا ہو۔ فن کار اپنے ارد گرد کے ماحول سے جو کچھ اخذ کرتا ہے اس کا عکس اس کے اسلوب پر واضح طور پر نظر آتا ہے۔ اس لیے ہم یہ کہ سکتے ہیں کہ اسلوب ہی شخصیت ہے یا فنکار کی شخصیت کا پرتو ہے۔

اس بات کو مغنی تبسم نے اس طرح بیان کیا ہے:

"اسلوب اگر فن کار کی شخصیت کا اظہار ہے تو ہم کو اس شخصیت کی تلاش اس لسانی آفاق میں کرنی چاہیے جس کی مرحلہ وار تخلیق فن کار کے لیے خود اس کی شناخت کا وسیلہ بنتی ہے۔"(۲۰)

ایک اچھے تخلیق کار کے لیے اسلوب کی لچک پر عبور حاصل کرنا ضروری ہے۔ اگرچہ اس کا مطلب یہ نہیں کہ تخلیق کار ہونے کے لیے خالص اسلوبیات دان ہونا ضروری ہے۔ اسے اپنی تکنیک کی پیش کش کے حوالے سے محتاط ہونا چاہیے اور یک رنگی سے گریز کرنا چاہیے۔ صرف اسی صورت میں اس کی تخلیق ممتاز مقام حاصل کر کے اس کی پہچان بن سکتی ہے۔ اسلوب ہی وہ ذریعہ ہے جو کسی تخلیق کار کو دوسروں سے ممیّز کرتا ہے۔ سید عابد علی عابد لکھتے ہیں:

"اسلوب سے مراد کسی لکھنے والے کی وہ انفرادی نگارش ہے جس کی بناپر وہ دوسرے لکھنے والوں سے ممیّز ہو جاتا ہے۔"(۲۱)

اسلوب کسی تخلیق کار کو اس وقت ہی دوسروں سے ممیّز کر سکتا ہے جب اس اسلوب میں سے اس تخلیق کار کی ذات کا انکشاف ہو رہا ہو۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ تخلیق کار جب چاہتا ہے کہ اس کی پہچان ہو تو وہ کچھ تخلیق کرتا ہے۔ اب اس کی تخلیق کا اسلوب ہی یہ فیصلہ کرتا ہے کہ اس تخلیق کار کی کیا پہچان بنتی ہے۔ اسلوب کے ذریعے ہم صرف کسی تخلیق کو ہی نہیں سمجھتے بلکہ اسلوب اس تخلیق کے تخلیق کار کی پوری ذات کا عکس اور مطالعہ بن کر سامنے آتا ہے۔

تخلیق کار اور اسلوب کے تعلق کو واضح کرتے ہوئے ڈاکٹر سلیم اختر نے بڑی وضاحت کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"اسلوب ٹھوس، جامد، قطعی، غیر متحرک اور تغیر ناآشنا نہیں ہوتا۔ اسلوب تخلیق کار کی شخصیت کے نفسی محرکات کے ساتھ ساتھ موضوع کے تقاضوں اور تخلیق سے متعلق جمالیاتی معیاروں کی مناسبت سے چولا بلکہ اس چولے کا رنگ بدلتا رہتا ہے۔ اسی لیے غزل اور قصیدہ یا مثنوی کے اسلوب میں فرق نظر آتا ہے۔"(۲۲)

اسلوب کی مندرجہ بالا تعریفوں کی روشنی میں اگر ہم اسلوب کی خصوصیات کو متعین کریں تو اولاً اسلوب برمحل الفاظ کا انتخاب کرتے ہوئے بات کہنے کا خاص ڈھنگ اور سلیقے کا نام ہے۔ جس میں زباندانی کی ہنرکاریاں بھی نمایاں ہیں۔ ایک صاحب طرز فنکار پختہ جمالیاتی ذوق کا حامل بھی ہوتا ہے۔ کیوں کہ اسلوب کی بنیادی شرط ہی الفاظ کی ترتیب اور انتخاب کا سلیقہ ہے جس سے اسلوب میں کسی صاحب طرز ادیب کی انفرادیت جنم لیتی ہے۔ الفاظ کے انتخاب کے ساتھ صوتی کیفیت کا لحاظ بھی ضروری ہے۔

ایک اچھے اسلوب میں فنی محاسن کے ساتھ ساتھ خیال کی خوبصورتی بھی بنیادی اہمیت رکھتی ہے کیونکہ اسلوب کی ابلاغی قدروقیمت سے انکار ممکن نہیں کیونکہ اگر خیال پست ہو اور محض زبان وبیان سے کلام میں تاثیر پیدا نہیں ہوتی۔

اچھے اسلوب کی کارفرمائی میں محض الفاظ کا انتخاب اور ابلاغ کی قوت ہی نہیں ہوتی بلکہ فنکار کی شخصیت اور افتادِ طبع کا عکس ہونا بھی ضروری ہے کیونکہ بعض ماہرین کا ماننا ہے کہ اسلوب خود انسان ہے ڈاکٹر جے براؤن کی رائے میں:

"اگر تاثیر سونا ہے تو اسلوب مہر ہے جو اسے رائج کرنے کے قابل بناتی ہے اور بتاتی ہے کہ کس بادشاہ نے اسے جاری کیا۔"(۲۳)

گویا ایک صاحب اسلوب کی انفرادیت ، لفظیات ، فکر و نظر کی بالیدگی اس کی شخصیت کی عکاس ہیں۔ اسلوب کا دائرہ کار محض الفاظ کے انتخاب کا محتاج نہیں ہوتا بلکہ فنکار کی انفرادی شخصیت کا اظہار بھی ہوتا ہے جو کہ ایک خاص تہذیب اور خاص معاشرے اور ایک مخصوص سانچے میں ڈھلتی ہے زندگی کے مسائل، جذبہ و احساس کی سطح پر انسانی زندگی کے اتار چڑھاؤ اس کی فکر میں مختلف رنگ بھرتے ہیں۔ جو اسلوب میں منعکس ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن اسلوب کی امکانی وسعتوں کو یوں بیان کرتے ہیں:

"اسلوب وہ قوت اظہار ہے جس میں صدیوں کی تہذیب بولتی ہے۔ اسلوب وقت کا بھی ہوتا ہے، زمان کا بھی، صنف کا بھی اور مصنف کا بھی وہ گواہی دیتا ہے کہ زبان کی روایت میں نمو کی قوت کہتی ہے اور اس کے اظہار اور فروغ میں کون کون سی توانائیاں کار فرماہیں۔ اسلوب محض صاحب اسلوب کی وراثت اور ذہانت ہی کی گواہی نہیں دیتا۔ بلکہ کسی زبان اور ادب کے چھپے ہوئے خزانوں کا سراغ بھی دیتا ہے اور ہر قسم کی دولت کو آفتاب عالم تاب کی طرح چمکا کر از سر دولت بیداد کا مرتبہ دیتا ہے"(۲۴)

یوں دیکھا جائے تو اسلوب نہ صرف تخلیق کار کی پہچان بنتا ہے بلکہ مختلف اصنافِ ادب کی ہئیت متعین کرنے میں بھی اسلوب کا کلیدی کردار ہے۔ یہاں اسلوب بہت وسیع معنوں میں سامنے آتا ہے۔ تخلیق کار کی پہچان کے حوالے سے اسلوب عمودی اور افقی ہر دو حوالوں سے سفر کرتا ہے۔ افقی طور پر وہ مختلف تخلیق کاروں میں اس کے مقام کا تعین کرتا ہے کہ یہ تخلیق کار نثر یا نظم کی کس صنف میں طبع آزمائی کر رہا ہے اور جب یہ افقی سفر مکمل ہو جاتا ہے تو اسلوب کا عمودی سفر شروع ہو جاتا ہے کہ وہ تخلیق کار جس صنف میں طبع آزمائی کر رہا ہے اس صنف کے دیگر تخلیق کاروں میں اس کا مقام و مرتبہ کیا ہے یا وہ ان سے کس طور سے ممیز ہے۔ ان تمام امور کو جانچنے میں اسلوب اہم کردار ادا کرتا ہے۔ کوئی بھی تخلیق یا تخلیق کار اسلوب کے بغیر اپنی پہچان نہیں بنا سکتا۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خان اسلوب کی اہمیت بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> ”ادب میں اسلوب کی وہی حیثیت ہے جو انسانی وجود کے لیے روح کی ہے۔ جس طرح پتھر میں مجسمہ پوشیدہ ہوتا ہے اسی طرح ہر تحریر وجود میں آنے سے قبل اپنا اسلوب رکھتی ہے۔ جس دن پہلی تحریر وجود میں آئی اسی دن اسلوب نے بھی اپنے آنے کا اعلان کیا۔ اس کا مطلب ہوا کہ اسلوب سائے کی مانند تحریر کے عقب میں سفر کرتا نظر آتا ہے۔“[۲۵]

اسلوب کے ذریعے ہی کسی ادیب کا جبلی اندازِ فکر سامنے آتا ہے۔ ادب کے تخیلات، اس کا استدلال اس کے اسلوب میں منتقل ہو کر جب سامنے آتا ہے تو اس کی پہچان کا ذریعہ بننے کے ساتھ ساتھ اسے دوسروں سے ممیز بھی کرتا ہے۔ اسلوب میں وقت، حالات اور جذبات واحساسات کے تحت تخلیق کار کی شخصیت میں آنے والی مختلف تبدیلیوں سے تبدیلی بھی واقع ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ اس عہد کی مجموعی صورت حال، کسی مخصوص صنف کی ہیئت کے تقاضے، سماجی واخلاقی روایات اور مختلف موضوعات بھی اسلوب کو متاثر کرتے ہیں کیوں کہ تخلیق میں تخلیق کار صرف اپنی داخلی کیفیات و احساسات کو ہی پیش نہیں کرتا بلکہ خارجی عناصر بھی شامل ہوتے ہیں۔ یہ خارجی عناصر تخلیق کار کی داخلیت کے ساتھ مل کر ایک مزاج بناتے ہیں۔ یوں جب خارجی عناصر میں تبدیلی واقع ہو گی تو لازمی طور پر وہ تخلیق کار داخلیت کی سطح پر بھی اس سے متاثر ہو گا اور یہی تاثرات اسلوب کو بھی متاثر کریں گے۔ اس لیے کسی بھی تخلیق کے اسلوب کا جائزہ لیتے وقت اس کی داخلی کیفیات کے ساتھ ساتھ خارجی عناصر اور تبدیلیوں کو بھی مدنظر رکھنا ضروری ہو جاتا ہے۔

اسلوب کے تشکیلی عناصر

اسلوب وسیع معنوں میں استعمال ہونے والی اصطلاح ہے۔ اس کی تشکیل میں بھی بہت سے عناصر حصہ لیتے ہیں۔ جو کہ درج ذیل ہیں:

۱۔ مصنف

۲۔ ماحول

۳۔ موضوع

۴۔ مقصد

۵۔ مخاطب

اچھا اسلوب ان عناصر کے ایسے امتزاج سے جنم لیتا ہے جو حقیقت کے قریب تر ہوتا ہے۔ ان عناصر کا توازن کے ساتھ برتاؤ اسلوب کو جاندار بنانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ان عناصر کی وضاحت کرتے ہوئے پروفیسر منظر عباس نقوی لکھتے ہیں:

"اسلوب کے تعین میں اس بات کو بڑا دخل ہے کہ بات کون کہہ رہا ہے، کس زمانے میں کہہ رہا ہے، کیوں کہہ رہا ہے اور کس سے کہہ رہا ہے۔"(۲۶)

تخلیق کار یعنی مصنف اسلوب کے تشکیلی عناصر میں بنیادی عنصر کی اہمیت رکھتا ہے۔ ہر مصنف کا نہ صرف اپنا ایک منفرد زاویہ نظر ہوتا ہے بلکہ اس زاویہ نظر کو بیان کرنے کا انداز بھی منفرد ہوتا ہے۔ یہ منفرد انداز اسے دوسروں سے ممیز کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ایک مصنف کا اسلوب کی تشکیل میں عمل دخل دیکھنے کے لیے اس امر کو جاننے کی ضرورت ہوتی ہے کہ تخلیق کار کی علمی استعداد کیا ہے۔ وہ کس طرح کے ادبی ذوق کا مالک ہے، ادب کے بارے میں اس کا عمومی نقطہ نظر کیا ہے اور اوراس نقطہ نظر کے محرکات کیا ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اس بات کا جاننا بھی ضروری ہوتا ہے کہ وہ جس موضوع پر اپنے خیالات کو احاطہ تحریر میں لانے کی سعی کر رہا ہے اس موضوع کے بارے میں اس کے تصورات واضح بھی ہیں یا نہیں۔ ان سب باتوں کے علاوہ ایک اہم بات جو اسلوب کی تشکیل میں مصنف کے کردار کو واضح کرتی ہے وہ یہ ہے کہ آیا مصنف روایت کا اسیر ہے یا اس میں بدلتے دور کے تقاضوں کے مطابق نئے تجربات کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔

اسلوب کی تشکیل میں مصنف کا کردار اس کے سوچنے، سمجھنے اور بیان کرنے کی صلاحیت پر بھی انحصار کرتا ہے۔ پروفیسر منظر عباس نقوی اس بارے میں بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ہر شخص کے سوچنے اور محسوس کرنے کا ایک مخصوص انداز ہوتا ہے۔ سوچنے اور سمجھنے کا یہ مخصوص انداز آدمی کے لب ولہجہ میں انفرادیت پیدا کرتا ہے اور یہی منفرد لب ولہجہ انشاپرداز کا اسلوب کہلاتا ہے۔ گویا اسلوب کی مدد سے ہم صاحب اسلوب کی بڑی آسانی کے ساتھ پہچان کر سکتے ہیں۔"(۲۷)

پروفیسر منظر نقوی کے اس بیان میں تخلیق کار کی فکر کو اسلوب کے لیے بنیادی محرک قرار دیا گیا ہے۔ ان کے خیال میں کوئی تخلیق کار جس انداز میں چیزوں کو دیکھتا ہے، ان کے بارے میں سوچتا اور رائے قائم کرتا ہے اس سب کا اسلوب کی تشکیل میں بنیادی کردار ہے۔ یہاں ایک اور بحث جنم لیتی

ہے کہ کیا یہ سب اسلوب کی تشکیل میں بنیاد کا درجہ رکھتے ہیں یا نہیں؟ اس ضمن میں پال ویلری کی بات خاص اہمیت کی حامل ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ”اسلوب اظہار ذات میں ترتیب کو بامعنی بنا دیتا ہے۔ اس کے فطری تقاضوں کا انکشاف کرتا ہے۔ یہ فکر کی اصل صورت سے قطعی لاتعلق ہوتا ہے کہ فکر کا اپنا کوئی اسلوب نہیں ہوتا۔ یہ اظہار کا فن ہی ہے جو ایک فنکار کو دوسرے سے ممیز کرتا ہے۔“(۲۸)

پال ویلری کے ہاں اسلوب فکر سے جدا چیز ہے۔ وہ اس بات کا واضح اظہار کرتا ہے کہ کسی بھی فکر کا اپنا کوئی اسلوب نہیں ہوتا۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ اگر فکر کا کوئی اسلوب ہی نہیں تو مصنف کے سوچنے اور سمجھنے کے انداز اور تصورات کس شمار میں ہوں گے۔ اسلوب کی تشکیل میں ان کا کیا کردار ہوگا۔ پال ویلری کی رائے میں ان سب کی اسلوب میں اہمیت نہیں بلکہ اسلوب کی تشکیل میں اصل کردار ان کے اظہار کے انداز کا ہے۔ وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ اسلوب اظہار ذات میں ترتیب کو بامعنی بنا دیتا ہے، گویا اسلوب فکر کے اظہار کا نام ہے نہ کہ خیالات واحساسات کے سوچنے اور سمجھنے کے انداز کا۔ پال ویلری کی رائے سے ناقدین اختلاف تو نہیں کرتے لیکن وہ اس کے خیالات میں مزید اضافہ کرنے کے خواہاں نظر آتے ہیں۔ جیمس سکڈ اس بات کا قائل ہے کہ اسلوب خیالات، مشاہدات اوراحساسات کے اظہار کے قرینے کا نام ضرور ہے لیکن اس بات کو بھی ماننا چاہیے کہ جس طرح زبان کا اپنا ایک خاص اسلوب ہوتا ہے اسی طرح فکر کا بھی ایک خاص اسلوب ہوتا ہے۔(۲۹) جو اس کے اظہار کا ذریعہ بنتا ہے۔

ان آرا سے ظاہر ہوتا ہے کہ مصنف کا اسلوب کی تشکیل میں بنیادی کردار ہوتا ہے۔ اس کے سوچنے، مشاہدہ کرنے، محسوس کرنے سے لے کر اپنے خیالات، مشاہدات اور احساسات کو بیان کرنے تک کے جملہ امور بالواسطہ یا بلاواسطہ اسلوب کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ کسی بھی تخلیق کے اسلوب کا مطالعہ کرتے وقت اس کے مصنف کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہی وجہ ہے کہ فرانسیسی صحافی بوفون نے یہاں تک کہہ دیا تھا کہ اسلوب مصنف کی شخصیت ہی کا دوسرا نام ہے۔ غلام جیلانی اصغر اس حوالے سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ”جس طرح ماں باپ کا نقشہ بچے تک منتقل ہوتا ہے اس طرح ادیب کا جبلی انداز فکر، اس کا تخیل، اس کا استدلال، اس کے اسلوب میں منتقل ہو جاتا ہے۔ اسی بوفون کا

یہ قول کہ اسٹائل شخصیت کا آئینہ دار ہے، صرف ادبی ہی نہیں بلکہ حیاتیاتی سطح پر بھی صحیح ہے۔"(۳۰)

بوفون کے اس قول کہ "Style is the man himself" کے بارے میں ناقدین کے ہاں بہت بحث ملتی ہے۔ بعض ناقدین کے نزدیک بوفون کے قول کو غلط معنوں میں لیا گیا ہے۔ ان کے خیال میں بوفون کا اصل قول "Le style c'est. I homme meme" ہے۔ اس کا جو انگریزی ترجمہ Style is the man یا اردو ترجمہ 'اسلوب دراصل خود شخص ہے' کیا گیا ہے اس کا بوفون کے اصل قول سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اگر اسلوب کو شخصیت کا اظہار مان لیا جائے پھر اسلوب کے مطالعہ کی بجائے شخصیت کا مطالعہ کرنا زیادہ سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔(۳۱)

اس بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ اسلوب کامل طور پر شخصیت کا اظہار تو نہیں ہوتا تاہم اس کی تشکیل میں شخصیت کا کردار کسی طور بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اردو ادب میں ہم دیکھتے ہیں کہ مولانا محمد حسین آزاد کی شاعرانہ تصوریت، غالب کی حکیمانہ شوخی، حالی کی ہوش مندانہ بے نفسی، نذیر احمد کی ادیبانہ ظرافت اور ابوالکلام کی پیمبرانہ انانیت ان کی شخصیت کے ایسے مظاہر ہیں جنہوں نے ان کے اسلوب کی تشکیل میں بھی اہم کردار ادا کیا ہے اور ان کے مظاہر ان کی تحریروں میں بھی نظر آتے ہیں۔

اسلوب میں شخصیت کے عمل دخل کے بارے میں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ کسی تخلیق کار کی شخصیت اسلوب میں براہ راست نہ تو ظاہر ہوتی ہے اور نہ ہی اسے ایسے ظاہر ہونا چاہیے۔ جمیل آذر لکھتے ہیں:

"اسلوب یا سٹائل میں شخصیت کا اظہار بالذات مقصود نہیں ہوتا بلکہ شخصیت کا انعکاس بالواسطہ ضرور ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو پھر وہ اسلوب یا سٹائل نہیں، بلکہ میکانکی عبارت ہے۔"(۳۲)

تخلیق کار کی ذات کو منہا کر کے اسلوب کا مطالعہ نہیں کیا جاسکتا لیکن اس بات کا خاص خیال رکھنا ضروری ہے کہ تخلیق کار تخلیق کے اسلوب میں کئی زاویوں سے اپنا دخول کرتا ہے۔ اسلوب کی تشکیل میں تخلیق کار کی ذات کی شمولیت اس کی انفرادیت خصوصیات کے شمول سے ہوتی ہے۔ چوں کہ مصنف کی انفرادیت اسلوب کے تشکیل دینے میں اس کے علم کے ساتھ ساتھ اس کا کردار مشاہدہ، تجربہ، افتاد طبع، فلسفہ حیات اور طرز فکر جیسے عناصر باہم مل جل کر حصہ لیتے ہیں اس لیے اسلوب مصنف کی ذات کا پرتو اور اس کی شخصیت کی کلید قرار دیا جاسکتا ہے۔(۳۳) جس سے اس کی شخصیت اظہار پاتی ہے۔

اسلوب تخلیق کار کی شخصیت کا عکاس ضرور ہوتا ہے لیکن یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے انسانی شخصیت مختلف رنگ وروپ سے مزین ہے۔ اس کی کائنات اتنی وسیع ہے کہ اسے آسانی کے ساتھ سمجھنا اور سمجھانا مشکل ہے۔ انسانی شخصیت کو نہ تو مکمل طور پر ظاہر کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی مکمل طور پر چھپایا جاسکتا ہے۔ اس کا ظہور مکمل طور پر اسلوب میں بھی نہیں ہوگا۔ کسی بھی تخلیق کار کے محض اسلوب کو دیکھ کر یہ فیصلہ نہیں کیا جاسکتا کہ وہ اسی طرز کی شخصیت کا حامل ہے۔ اسلوب میں اس کی شخصیت کا ظہور ایک حد تک ہی ہو سکتا ہے اور وہ حد اس تخلیق کے تقاضے ہیں۔ یہ عین ممکن ہے کہ ایک تخلیق کار اپنی تخلیقات میں اعلیٰ نظریات اور خیالات کو پیش کر رہا ہو لیکن عملی زندگی میں وہ ان خیالات و نظریات کے بارے میں ویسی رائے نہ رکھتا ہو۔ اس کی بڑی وجہ ہے یہ ہے کہ عملی زندگی اور تخلیقی زندگی کے تقاضے الگ الگ ہوتے ہیں۔ یہ تو درست اور لازم ہے کہ عملی زندگی کے اثرات تخلیق کار کی تخلیقی زندگی پر بھی پڑتے ہیں اور اس کے اسلوب کو بھی متاثر کرتے ہیں لیکن اس کی مکمل عملی زندگی اس کے اسلوب کی بنیاد پر اس کی تخلیقی زندگی قرار نہیں دی جاسکتی۔

مصنف کے بعد اسلوب کی تشکیل میں جو بنیادی عنصر ہے وہ تخلیق کا ماحول ہے۔ کسی بھی تخلیق کار کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ اپنے ماحول سے کٹ کر کوئی تخلیق سامنے لے آئے۔ یہاں ماحول کئی حوالوں سے سامنے آتا ہے۔ سب سے اہم بات ماحول کے حوالے سے اس عہد کا ادبی مذاق ہے جس میں کوئی تخلیق کار اپنے مشاہدات، خیالات اور احساسات کو تخلیق کے روپ میں پیش کر رہا ہوتا ہے۔ اس ادبی مذاق کی تشکیل میں بہت سے عناصر کار فرما ہوتے ہیں۔ اس ادبی مذاق کے پیدا ہونے اور رواج پانے میں اس عہد کے سیاسی سماجی اور اقتصادی نظام کو خاص عمل دخل حاصل ہے۔ کسی عہد کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی حالات جس نہج پر چل رہے ہوں گے، اس عہد میں سامنے آنے والی تخلیقات کے اسلوب پر بھی اس کے خاص اثرات ہوں گے۔ یہاں ہم ایک مثال مارشل لا کے دور کے حوالے سے لیتے ہیں۔ مارشل لا کے دور میں تخلیق کاروں کو زبان وبیان کے حوالے سے مختلف آمرانہ پابندیوں کا سامنا کرنا پڑا تو حق بات کے اظہار اور اپنے مافی الضمیر کو سامنے لانے کے لیے انھوں نے علامتی اسلوب کا سہارا لیا۔ یوں اس دور میں بہت سی علامتیں سامنے آئیں۔ ان علامتوں کے استعمال کا بڑا مقصد یہ تھا کہ آمریت کی پابندیوں میں رہتے ہوئے حقائق کو یوں بیان کیا جائے کہ اصل مدعا بھی بیان ہو جائے اور تخلیق کار "حکم عدولی" کی پاداش میں سزا بھگتنے سے بھی بچ جائے۔ اس سے

ظاہر ہوتا ہے کہ کسی بھی تخلیق کار کے لیے تخلیق کا ماحول اور اس کا زمانہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔ یہی ماحول اور زمانہ تخلیق کے اسلوب کی تشکیل کرتا ہے۔ تاریخ میں جھانکیں تو ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں ناکامی کے بعد ہندوستان میں سماجی سطح پر خاصی شکست وریخت سامنے آئی تھی۔ اس شکست وریخت نے جہاں ہندوستان کے تخلیق کاروں کی فکر کو متاثر کیا وہاں اس فکر کے اظہار کے حوالے سے بھی خاص انداز سامنے آیا۔ یوں اس دور میں اصلاح پسند تخلیق کاروں کے ہاں ایک ناصح کا سا انداز بیان ملتا ہے۔ نذیر احمد، حالی، سرسید اور بہت سے دیگر تخلیق کاروں کے ہاں ہمیں جو اسلوب دکھائی دیتا ہے اس پر اس عہد کے سیاسی و سماجی حالات کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اسلوب کی تشکیل میں تخلیق کے عہد اور ماحول کا کردار تشکیلی عناصر کا سا ہوتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے ایک ہی ماحول میں تخلیقی عمل سے گزرنے والے مختلف تخلیق کاروں کے ہاں اسلوب کی سطح پر کچھ انفرادیت اور امتیاز بھی پائے جاتے ہیں۔ ان امتیازات میں جہاں تخلیق کار کی شخصیت کا عمل دخل ہوتا ہے وہاں یہ بات بھی خاص اہمیت رکھتی ہے کہ کوئی تخلیق کار اپنے ماحول سے کس طرح متاثر ہوا ہے۔

اسلوب کی تشکیل میں تخلیق کے موضوع کا کردار کسی طور بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ہر تخلیق کسی خاص موضوع پر ہوتی ہے۔ تخلیق کاروں کے ہاں موضوعات کا خاص تنوع ہوتا ہے۔ تاریخی، سماجی، علمی، سیاسی، افسانوی، صحافتی اور تہذیبی بہت سے ایسے موضوعات ہیں جن پر مختلف تخلیق کاروں کے ہاں خامہ فرسائی ملتی ہے۔ ہر موضوع کے اظہار کے تقاضے الگ الگ ہوتے ہیں۔ یہ تقاضے ہی اس تخلیق کے اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں۔ یوں ہم دیکھتے ہیں کہ صحافتی موضوع کا اسلوب تاریخی موضوع کے اسلوب سے الگ ہو گا۔ اسی طرح علمی موضوعات پر مشتمل تحریروں کے اسلوب کی اپنی انفرادیت ہو گی۔ یہی انفرادیت ان تحریروں کو ایک دوسرے سے منفرد اور ممیز بھی کرتی ہے۔ جس طرح کا موضوع ہو گا تخلیق کار کے لیے اس طرح کا اسلوب اختیار کرنا ضروری ہوتا ہے۔ ایک موضوع سے متعلقہ خیالات و مشاہدات کو کسی دوسرے موضوع کے اسلوب میں بیان کرنا عام طور پر نامناسب خیال کیا جاتا ہے۔ اگر ہم سائنس اور فلسفہ کے مضامین کو دلی کی بیگماتی زبان میں بیان کرنے کی کوشش کریں گے تو انتہائی مضحکہ خیز صورت حال سامنے آئے گی[۳۳]۔ اس سے ظاہر ہوا کہ اسلوب کی تشکیل میں موضوع کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ موضوع کے ساتھ ساتھ یہاں ذیلی طور پر ہم مختلف اصناف کو بھی رکھ سکتے ہیں۔ ایک صنف کا اسلوب دوسری صنف کے اسلوب سے مختلف

ہوتا ہے۔ سفر نامے کے اسلوب میں ہم غزل نہیں کہہ سکتے اور انشائیہ کے اسلوب میں ہم تاریخ بیان نہیں کر سکتے۔ اسلوب کے مطالعہ میں اس امر کا خیال رکھنا بہت ضروری ہوتا ہے کہ وہ تخلیق کس موضوع پر ہے اور اس کا تعلق ادب کی کس صنف سے ہے۔ اسی صورت میں اس تخلیق کے اسلوبیاتی تقاضوں کو سامنے رکھتے ہوئے حقیقی اسلوب کی بازیافت ممکن ہے۔ موضوع اسلوب کی تشکیل میں اسی قدر اہم ہوتا ہے جس قدر وہ کسی تخلیق کار کی فکر کے لیے اہم ہوتا ہے۔

اسلوب کے تشکیلی عناصر میں مقصدیت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ مقصد سے یہاں مراد وہ بنیادی وجہ ہے جس کے لیے کوئی تخلیق کار ادب تخلیق کار رہا ہوتا ہے۔ ہر تخلیق کار کے ہاں مقصدیت کی نوعیت مختلف بھی ہو سکتی ہے اور کسی دوسرے تخلیق کار کے مقصد سے ہم آہنگ بھی۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایک تخلیق کار کے ہاں مقصدیت کے حوالے سے دو طرح کے رجحان ہوتے ہیں۔ یا تو وہ کسی منفرد اور خاص مقصد کے لیے ادب تحریر کر رہا ہو گا یا پھر اپنے عہد کے کسی اجتماعی مقصد کے حصول کی خاطر تخلیق سامنے لا رہا ہو گا۔ مقصد کے حوالے سے یہ بات خاص اہمیت کی حامل ہے کہ بڑا مقصد ہمیشہ قوم کے اجتماعی مفاد سے جنم لیتا ہے۔ تاریخی حوالے سے دیکھا جائے تو اردو ادب میں مختلف تاریخی تناظرات میں مختلف مقاصد کے تحت ادب کی تخلیق ہوئی۔ انیسویں صدی میں جنگ آزادی کے بعد سیاسی و سماجی سطح پر جو شکست وریخت ہوئی اس نے پورے سماج کو ایک ایسی کشمکش میں مبتلا کر دیا تھا جو قدیم اور جدید تہذیب کے ملاپ سے جنم لے رہی تھی۔ اس دوران میں سماج میں پائی جانے والی ناہمواریوں کی اصلاح کے لیے ادبی حوالے سے خاص نگارشات سامنے آئیں۔ بلکہ اردو ناول کے حوالے سے دیکھا جائے تو اس کی تو ابتدا ہی اصلاح معاشرہ کے مقصد کے تحت ہوئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں لکھے جانے والے اصلاحی ناولوں میں کئی جگہوں پر مقصدیت کے زیر اثر اسلوبیاتی سطح پر یکسانیت ملتی ہے۔ مقصد کی یکسانیت کے علاوہ مختلف تخلیق کاروں کے ہاں تخلیقی حوالے سے اپنا منفرد اور خاص مقصد بھی ہوتا ہے۔ یہ ایسا مقصد ہوتا ہے جو انھیں دیگر تخلیق کاروں سے موضوعاتی حوالے سے منفرد کرنے کے ساتھ ساتھ اسلوبیاتی حوالے سے بھی انھیں ممیز کرتا ہے۔ مقصد کی نوعیت اور اس مقصد کو پانے کا جذبہ تخلیق کار کی تخلیق پر خاص انداز سے اثر کرتے ہیں۔ کوئی بھی تخلیق کار جب اپنے خیالات و افکار کو تخلیق کے قالب میں ڈھال رہا ہوتا ہے اس کے سامنے وہ مقصد ضرور رہتا ہے جو اس کی تخلیق کا محرک ہوتا ہے۔ یہی مقصد اس کے اسلوب کی بھی تشکیل کرتا ہے۔ اس حوالے سے ہم

اردو ادب میں دیکھیں تو مختلف تخلیق کاروں کے ہاں سامنے آنے والے انفرادی مقاصد ان کے اسلوب کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتے نظر آتے ہیں۔ رجب علی بیگ سرور کے اسلوب میں ہمیں جو مرصع کاری کے عمدہ نمونے ملتے ہیں یہ ان کے پیچھے ان کا وہ مقصد کار فرما ہے جس کے تحت وہ قاری کو اپنی علمیت اور ادبی صلاحیتوں سے مرعوب کرنا چاہتے ہیں۔ ان کی تخلیقات کا مطالعہ بتاتا ہے کہ وہ اپنے اس منفرد اسلوب کے ذریعے اپنا مقصد حاصل کرنے میں کافی حد تک کامیاب رہے ہیں۔ سرسید کے ہاں دیکھیں تو مکالمے اور مباحثے کا سا اسلوب ملتا ہے۔ ان کا مقصد دوسرے کو دلائل سے اپنے خیالات و تصورات کا قائل کر کے اپنا ہمنوا بنانا تھا۔ منشی ذکاء اللہ کا انداز تحریر بتاتا ہے کہ ان کا مقصد قاری کو زیادہ سے زیادہ معلومات فراہم کرنا تھا یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریروں میں معلومات کی بھرمار ملتی ہے۔ سرشار کے ہاں زبان و بیان کے جو کرتب دکھائی دیتے ہیں ان کی بڑی وجہ یہی تھی کہ وہ پڑھنے والے کو محظوظ کر کے اپنے فن کی دھاک بٹھانے کے خواہاں تھے۔ یوں دیکھا جائے تو مختلف تخلیق کاروں کے ہاں ان کے امتیازی اسلوب کی تشکیل میں مقصدیت کا کردار خاص اہمیت کا حامل قرار پاتا ہے۔

مقصد کے بعد اسلوب کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرنے والا عنصر مخاطب ہے۔ کوئی بھی ادیب جب ادب تخلیق کر رہا ہوتا ہے تو اسے کسی نہ کسی طور پر اپنے قارئین کو سامنے رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ قاری ہی کسی ادیب کا مخاطب ہوتا ہے۔ پروفیسر منظر عباس نقوی اس بارے میں لکھتے ہیں:

> ”اسلوب کی تشکیل میں یہ بات بڑی اہمیت رکھتی ہے کہ مصنف کا روئے تخاطب کس طرف ہے۔ اس کو یہ بھی پیش نظر رکھنا پڑتا ہے کہ جن لوگوں کے لیے وہ لکھ رہا ہے وہ کس درجے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی علمی استعداد کیا ہے۔ ذخیرہ الفاظ کتنا رکھتے ہیں، ادبی ذوق کیسا ہے؟ رجحانات کیا ہیں اور یہ کہ کون سا اسلوب بیان ان کے دل و دماغ پر سب سے زیادہ اثر انداز ہو سکتا ہے۔ مخاطب کی نفسیات کا لحاظ رکھے بغیر جو اسلوب بیان اختیار کیا جائے گا وہ خواہ کتنا ہی پر شکوہ کیوں نہ ہو کامیاب اسلوب بیان ہرگز نہیں کہلا سکتا۔“[۳۴]

ادب کی تخلیق کے بعد اس کے مقام و مرتبے کا تعین کرنے میں قاری کے ذوق کو خاص عمل دخل حاصل ہے۔ ایک اچھا تخلیق کار اسلوب بیان میں ایسی مہارتیں استعمال کرتا ہے کہ قارئین کی اکثریت کے مزاج سے ہم آہنگ تخلیق سامنے لے آتا ہے۔ یہ اس کے اسلوب بیان کی مہارت پر منحصر ہے کہ وہ کس

طرح کی مہارتیں اور تکنیکیں استعمال کرتے ہوئے ادب کو قارئین کی ذہنی سطح اور ادبی ذوق کے مطابق لا کر پیش کرتا ہے۔ ایسی تخلیق جس میں اسلوب بیان اختیار کرتے وقت مخاطب کو پیش نظر رکھا جاتا ہے ادب میں بہتر مقام پر فائز ہونے کا جوہر رکھتی ہے۔

اسلوب کے ان تشکیلی عناصر کے علاوہ کئی اور چیزیں کو بھی اسلوب کی تشکیل کے لیے ضروری قرار پاتی ہیں تاہم یہ چیزیں زیادہ تر انہی پانچ تشکیلی عناصر سے ہی میل کھاتی ہیں۔ اسلوب کی تشکیل میں کردار ادا کرنے والے یہ عناصر اسلوب کی تشکیل کے ساتھ ساتھ اسے بہتر بنانے اور نکھارنے میں بھی اہم کردار کرتے ہیں۔ ان عناصر کی موجودگی اوران کے بہتر برتاؤ سے کوئی بھی تخلیق کار جاندار اور جدید تقاضوں سے ہم آہنگ اسلوب تشکیل دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اس حوالے سے ذوالفقار احمد تابش کا یہ قول خاص اہمیت کا حامل ہے کہ:

> "فن کار کا وژن، تجربہ اور کرافٹ وہ اجزا ہیں جو اعلیٰ اسلوب بنانے میں بنیادی حصہ لیتے ہیں ...... کرافٹ میں وژن کے ساتھ ساتھ اگر تجرید کا جزو بھی شامل ہو جائے تو ایک اعلیٰ اسلوب جنم لیتا ہے۔"(۳۵)

اس اسلوب کی تشکیل میں حصہ لینے والے ان عناصر کے جائزے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اسلوب کی تشکیل میں بنیادی کردار مصنف ہی ادا کرتا ہے۔ ماحول، موضوع، مخاطب اور دیگر عناصر کا کردار ثانوی ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان دیگر عناصر کا خیال رکھے بغیر مصنف جاندار اور قابل قدر اسلوب تشکیل نہیں دے پاتا۔ مصنف کے ساتھ ساتھ تخلیق کے مختلف تقاضے اور خارجی حالات اسلوب کی تشکیل میں ضرور شامل ہوتے ہیں۔ کسی بھی تخلیق کے اسلوب کا مطالعہ کرتے وقت ان تمام تشکیلی عناصر کو مد نظر رکھنا ضروری ہوتا ہے۔

نثری و شعری اسلوب

اسلوب تخلیق کار کے خیالات، مشاہدات اور احساسات کو احاطہ تحریر میں لانے کا مخصوص انداز ہے۔ تخلیق کار پر یہ منحصر ہے کہ وہ اپنے خیالات وافکار کے لیے کون سا ذریعہ موزوں خیال کرتا ہے۔ عام طور پر ادب کے تخلیق کار اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے نثر یا نظم میں سے کوئی ایک یا دونوں طریقے استعمال کرتے ہیں۔ اسی بنا پر ہم اسلوب کو بھی دو اقسام میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

۱۔ نثری اسلوب

نثری اسلوب سے مراد وہ اندازِ بیان ہے جو ایک تخلیق کار نثری فن پارے کی تخلیق کے لیے اختیار کرتا ہے۔ اس اسلوب میں خیالات کے اظہار پر زور دیا جاتا ہے۔ ادائے خیال سے مراد یہ ہے کہ مصنف کے ذہنی تجربات بلاکم وکاست راست طور پر قاری کے ذہن تک منتقل ہو جائیں۔ اور ترسیل کا عمل بغیر کسی رکاوٹ کے مکمل ہو جائے۔ اس کو ابلاغ خیال بھی کہتے ہیں اس کے لحاظ سے ادیب کو وہی اسلوب اختیار کرنا پڑتا ہے جو واضح اور قطعی ہو۔ اس میں شعریت، جذباتیت اور مبالغہ آرائی یا استعاروں اور اشاروں کا استعمال ہوتا تو ہے لیکن نثر کے مخصوص خصائص ان پر حاوی رہتے ہیں۔

اردو ادب میں نثر کی مختلف اصناف ہیں جس کی وجہ سے نثری اسلوب بھی خاصی متنوع خصوصیات کا حامل ہوتا ہے۔ ہر نثری صنف کی جہاں اپنی فکری انفرادی خصوصیات ہوتی ہیں وہیں اس کے اسلوب کے تقاضے بھی مختلف ہوتے ہیں۔ ایک داستان کے اسلوب میں مختصر افسانہ نہیں لکھا جاسکتا۔ اسی طرح انشائیہ لکھتے وقت جو اسلوب اختیار کیا جاتا ہے وہ کوئی علمی یا تاریخی مضمون لکھتے ہوئے نہیں برتا جاسکتا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ نثری اسلوب کی مزید اقسام نثر کی مختلف اصناف کے حوالے سے ہیں۔ اس کے علاوہ نثری اسلوب میں بعض نثر نگاروں کے ذاتی رجحانات کے تحت ایسی خوبیاں در آتی ہیں جو ان کے اسلوب کو اسی صنف کے دیگر تخلیق کاروں سے منفرد کرتی ہیں۔

۲۔ شعری اسلوب

شعری اسلوب شاعری میں اظہار جذبات کے ساتھ مخصوص ہے۔ اس میں بلیغ ابہام ہوتا ہے۔ لطیف نغمگی ہوتی ہے۔ اور ایک ایسی ماورائی کیفیت ہوتی ہے جو قاری کے لیے وجدان کا تاثر پیدا کرتی ہے۔ اگر شاعری میں لطیف اور مترنم اسلوب اختیار نہ کیا گیا تو شاعر کو کامیابی حاصل ہونے کے امکانات کم ہوتے ہیں۔ نثر کی طرح شاعری کی بھی مختلف اصناف ہیں اس وجہ سے شعری اسلوب بھی متنوع خصوصیات کا حامل ہوتا ہے۔

اسلوب شعری ہو یا نثری ہر ایک کے اپنے اپنے تقاضے، انداز و اسالیب اور اصناف پر منحصر ہوتا ہے۔ شاعر اپنے تخیل کو شعری زبان، قواعد اور موسیقیت کو برتتے ہوئے شعر کا جامہ پہناتا ہے اور نثر نگار اپنے

خیالات کی ترجمانی منفرد اور مناسب انداز میں کرنے کی سعی کرتا ہے۔ دونوں کے دائرہ عمل میں گہری ہم آہنگی بھی موجود ہے اور دونوں اپنی اپنی طرز کے خود خالق بھی ہوتے ہیں۔

اسلوب کی یہ اقسام نثر اور نظم میں امتیاز کرنے میں خاص معاونت کرتی ہیں۔ یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ اسلوب کو مختلف اقسام میں بانٹنا سود مند بھی نہیں ہوتا۔ اسلوب کی تشکیل میں کردار ادا کرنے والے عناصر میں مصنف کی شخصیت کے ساتھ ساتھ ماحول، موضوع اور مخاطب کے جس کردار پر ہم گزشتہ صفحات میں بحث کر آئے ہیں اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اسلوب کے ان بنیادی عناصر سے تشکیل پانے والا ایک تخلیق کار کا اسلوب دوسرے سے کسی نہ کسی طور پر ضرور مختلف ہوگا۔ خواہ اس اختلاف اور انفرادیت کی نوعیت کچھ بھی ہو۔ اب جب کہ یہ طے ہو گیا کہ یہ تشکیلی عناصر اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں تو اب اسلوب کی اقسام کی بجائے اس کی نوعیت اور اس کے برتاؤ کو جاننا زیادہ ضروری ہوتا ہے۔ اس امر کو دیکھنا زیادہ اہم ہے کہ کس تخلیق کار کے ہاں ان عناصر نے کس نوعیت کا شمول کیا ہے اور تخلیق کار کے اسلوب پر ان عناصر کے کیا اثرات مرتب ہوئے۔

اسلوب کو اقسام میں تقسیم کرتے ہوئے جب اصناف کے حوالے سے تقسیم کریں گے تو پھر گمراہ کن نتائج سامنے آنے کا اندیشہ ہوگا۔ اس کی ایک مثال یوں سمجھ لیجیے کہ نثر میں ہم اگر اسلوب کو سنجیدہ اور ظریفانہ اسلوب کی اقسام میں تقسیم کرتے ہیں تو کیا تمام سنجیدہ نثر لکھنے والے ایک ہی انداز اظہار اختیار کرتے ہیں؟ یا کیا تمام مزاح نگاروں کے ہاں ایک ہی اسلوب ملتا ہے؟ یقیناً ان سوالات کے جواب نفی میں ہوں گے۔ اگر ایسی اقسام میں تقسیم کرنے کے باوجود کسی بھی قسم کے ذاتی خصائص اجاگر نہ ہو پائیں تو یہ تقسیم سعی لاحاصل قرار پائے گی۔ اس لیے اس امر کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ کسی بھی تخلیق کے اسلوب کا جائزہ لیتے ہوئے اس کو اقسام کے ترازو میں تولنے کی بجائے اس کے تشکیلی عناصر کا کھوج لگانا اور ان عناصر کے اسلوب پر اثرات کا جائزہ لینا زیادہ سود مند عمل ہے۔

افسانوی نثر کا اسلوب

نثر کا اسلوب نظم کے اسلوب سے کئی حوالوں سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کی وجہ دونوں کی ہئیت میں اختلاف کے ساتھ ساتھ ان دونوں میں بیان کئے گئے خیالات و احساسات کی نوعیت کا بھی اختلاف ہے۔ ہر وہ چیز جو نظم میں بیان کی جاسکے لازمی نہیں کہ نثر میں بھی اس کا کامل اظہار ہو سکے۔ اسی طرح نثر میں

جن خیالات وافکار کا اظہار ہوتا ہے، نظم میں ان سب کا کامل اظہار یقینی نہیں۔ اسلوب کے ان دونوں میدانوں کی اپنی اپنی انفرادیت ہے۔ یہی انفرادیت ان دونوں کے مابین حد فاصل قائم کرتی ہے۔

افسانوی نثر کے اسلوب کے لیے تخلیق کار کو جن چیزوں کا خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے ان میں سب سے پہلی چیز جامعیت ہے۔ نثر نگار کے لیے نظم نگار کے برعکس اسلوب کا میدان خاصا وسیع تو ہوتا ہے لیکن اسے اس بات کا خاص خیال رکھنا ہوتا ہے کہ یہ وسعت غیر ضروری اور بے معنی الفاظ کے بوجھ تلے دبتی نہ چلی جائے۔ نثر نگار کے لیے اسلوب کی سطح پر یہ ضروری قرار پاتا ہے کہ وہ اپنے خیالات وافکار کے لیے جامع انداز بیان اختیار کرے۔ نثر نگار کے جامع انداز بیان اختیار کرنے کا مطلب یہ ہے کہ وہ داستانوی نثر کی تخلیق کے دوران ایسے الفاظ استعمال کرے جن سے وہ کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ معنی کی ترسیل ممکن بنا سکے۔ اسے اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ نثری عبارت کو تصنع کا حامل بنانے کے لیے بے جا مترادفات اور بے معنی الفاظ کی بھرمار سے اس کی تحریر میں مصنوعی حسن اور تصنع تو پیدا ہو سکتا ہے لیکن وہ تحریر حقیقت کا اظہار کرنے میں ناکام ثابت ہو گی۔ افسانوی نثر کے اسلوب میں جامعیت کے بارے میں بات کرتے ہوئے پروفیسر منظر عباس لکھتے ہیں:

> "مترادف کا استعمال تضیع اوقات بھی ہے اور خیال کی گمراہی کا باعث بھی ہے۔ وہ لوگ جو مترادف الفاظ کی مدد سے اپنی عبارت میں تاثیر اور زور پیدا کرنا چاہتے ہیں غالباً اس راز سے آگاہ نہیں ہوتے کہ ہر لفظ اپنی جگہ پر ایک مستقل معنی رکھتا ہے۔ اور کسی زبان میں دو ایسے الفاظ مشکل ہی سے مل سکیں گے جو سو فی صدی ہم معنی ہوں۔ انشا پرداز پر یہ اخلاقی فرض بھی عائد ہو سکتا ہے کہ وہ قاری کے وقت کی قیمت کو محسوس کرے اور جہاں تک ممکن ہو کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ خیال ادا کرے۔ اسلوب کی اسی خصوصیت کو جامعیت کہتے ہیں۔"(۳۶)

جامعیت کے بعد افسانوی نثر کے اسلوب کی اہم خوبی قطعیت ہے۔ نثر اور نظم کے اسلوب میں حد فاصل قائم کرنے والی یہی چیز ہے۔ نظم نگار کو اس امر کی کھلی اجازت ہوتی ہے کہ وہ اپنے خیالات و افکار کی ترسیل کے لیے مختلف تشبیہات، استعارات اور اسی قبیل کے دیگر الفاظ کا خوب استعمال کر سکتا ہے۔ اس کا فن انہی چیزوں کی بنیاد پر کھڑا ہوتا ہے لیکن نثر نگار کے لیے ان سے اجتناب ضروری ہے۔ نثر نگار کو قطعیت کے اصول کو سامنے رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ قطعیت سے مراد یہ ہے کہ نثر نگار ایسا اسلوب اختیار کرے کہ وہ جو

کچھ کہنا چاہتا ہے وہ سارے کا سارا قاری تک منتقل ہو جائے۔ ایسی صورت میں قاری اس کے خیالات سے آگاہی حاصل کرنے میں کامیاب ہو سکے گا۔ اگر فکشن نگار اپنے اسلوب میں قطعیت کو نظر انداز کرتے ہوئے اسلوب کو بے جا تشبیہات اور استعارات سے مرصع کرنے کی کوشش کرے گا تو عین ممکن ہے کہ قاری اس کے مافی الضمیر کی درست تفہیم نہ کر سکے۔ اگر وہ کسی طور درست تفہیم کرتے ہوئے حقیقی معنوں تک رسائی حاصل کر بھی لے گا تو بھی اس کے سامنے اس تحریر کے کئی اور معنی بھی آن کھڑے ہوں گے جو ان تشبیہات اوراستعارات سے مترشح ہوں گے۔ یوں قاری کسی ٹھوس فیصلے پر پہنچنے میں مشکل کا شکار ہو گا۔ فکشن نگار کے لیے ضروری ہے کہ اس کا اسلوب ایسا ہو کہ قاری اس کے افکار سے ٹھوس نتائج حاصل کرنے میں کامیاب ہو جائے اور ایسا اسی وقت ممکن ہو گا کہ فکشن نگار نے قطعیت کے اصول کو مد نظر رکھتے ہوئے فکشن تخلیق کیا ہو۔

قطعیت سے ہر گز یہ مراد نہیں ہے کہ فکشن نگار کسی واقع یا خیال کو بیان کرتے ہوئے سیدھے سادے انداز میں بیان کر دے۔ یہ تو صحافتی اسلوب بن جائے گا۔ قطعیت غیر ضروری اور تصنع کے لیے استعمال کی جانے والی تشبیہات، استعارات وغیرہ سے روکتی ہے۔ فکشن نگار کا تخیل قطعیت کے دوران بھی اپنی خاص اہمیت رکھتا ہے۔ بلکہ یہ تخیل ہی کی بلند پروازی ہوتی ہے جو فکشن نگار کو ایک چیز کئی زاویوں سے دیکھنے اور بیان کرنے پر اکساتی ہے۔ تخیل کی آمیزش سے فکشن نگار کسی واقع یا خیال کو بیان کرتے ہوئے اسے ادبی اسلوب میں ڈھالتا ہے۔ اس دوران وہ چیزوں کو بیان کرنے کے لیے موزوں تشبیہات وغیرہ بھی استعمال کر سکتا ہے۔ قطعیت غیر ضروری اور تصنع کے لیے شعوری طور پر استعمال کی جانے والی بناوٹی اشیا سے فکشن نگار کو دور کرتی ہے۔ یہ وصف فکشن نگار پر زور دیتا ہے کہ وہ چیزوں کو بیان کرتے وقت تشبیہات اور استعارات کو سلیقے سے استعمال کرے۔ اگر کہیں ذرا سی بھی بد سلیقگی پیدا ہو گئی تو تحریر اپنے معیار سے گر جائے گی اور اس کی تفہیم میں بہت سے مسائل پیدا ہو جائیں گے۔

افسانوی نثر کے اسلوب کے اوصاف میں سے بنیادی وصف ابلاغ ہے۔ فکشن نگار کا اسلوب اس کے خیالات اوران کے ابلاغ کے درمیان ایک رابطے کا کام کرتا ہے۔ اگر کہیں یہ رابطہ ٹوٹ جائے تو فکشن کی تخلیق کا مقصد ہی معدوم ہو جانے کا خدشہ پیدا ہو جاتا ہے۔ فکشن نگار کو اس بات کا خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے کہ اس کے خیالات وافکار کے اظہار کے لیے وہ ایسا اسلوب اختیار کرے جو قاری اوراس کے درمیان ایک پل کا کردار

ادا کر سکے۔ فکشن نگار کے خیالات وافکار اور مشاہدات اسلوب کے پل کے ذریعے ہی فکشن نگار کے تخیل سے قاری کے ذہن تک منتقل ہوتے ہیں۔ فکشن نگار کے اسلوب میں ابلاغ کا وصف اس حد تک ہونا چاہیے کہ وہ جو کچھ کہے وہ قاری تک آسانی سے منتقل ہو جائے۔ اس کے متعلق قاری کے ذہن میں کوئی اشکال یا ابہام باقی نہ رہے۔ ابلاغ کو موثر بنانے کے لیے فکشن نگار کو خاص کام کرنا پڑتا ہے۔ سب سے پہلے تو اسے اس امر کا خیال رکھنا ہوتا ہے کہ اس کے خیالات و افکار کسی الجھاؤ کا شکار نہ ہوں۔ اسلوب حقیقت میں خیالات و افکار کی ہی ترسیل کرتا ہے۔ اگر فکشن نگار کے خیالات وافکار اور مشاہدات واضح نہیں ہیں اور کسی الجھاؤ کا شکار ہیں تو لازمی طور اس کے اسلوب میں الجھاؤ اور انتشار پیدا ہو جائیں گے۔

فکشن کے اسلوب کا مطالعہ کرتے ہوئے فکشن کی زبان کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ زبان کسی بھی تخلیق پارے کے اسلوب میں بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ یہاں یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ فکشن کا تخلیق کار اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے جو اسلوب اختیار کرتا ہے اس میں زبان کا برتاؤ کیسا اور کس انداز سے کرتا ہے۔

فکشن کی زبان کے بارے میں یہ بات تو طے ہے کہ یہ عام روزمرہ کی زبان سے کسی قدر مختلف ہوتی ہے۔ اس اختلاف کو جاننے کی ضرورت ہے کہ یہ اختلاف کس نوعیت کا ہوتا ہے اور اس کا دائرہ کار کہاں تک ہوتا ہے؟۔ روزمرہ کی زبان اور فکشن کی زبان میں امتیاز کرنے والی چیز حقیقت کا بیان ہے۔ یہاں حقیقت ایک ایسے عمومی مظہر کے طور پر سامنے آتی ہے جسے روزمرہ کی زبان میں ایسے ہی بیان کر دیا جاتا ہے جیسی وہ وقوع پذیر ہوئی ہو۔ دوسرے لفظوں میں روزمرہ کی زبان حقیقت کو اس کی اصلی حالت میں ہو بہو بیان کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے جب کہ فکشن کی زبان میں اس حقیقت کو بیان کرتے ہوئے اس میں تخیل کی آمیزش بھی ہو گی اور تخلیق کار کا جمالیاتی ذوق بھی جھلکتا نظر آئے گا۔ یہاں ایک مثال سے اس کی وضاحت زیادہ بہتر انداز میں ہو سکے گی۔ ایک واقعہ ہوتا ہے۔ ایک شخص کے ہاتھوں دوسرے کو کوئی ضرب لگتی ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے۔ اب روزمرہ کی زبان اس حقیقت کا اظہار یوں کرے گی، 'اسلم نے اکرم کے مارا'۔ یہ اس عمل کا سیدھا سادا اظہار ہے یا دوسرے لفظوں میں اس واقعہ کو اس کے اصل روپ میں بیان کرنے کا انداز ہے۔ اب اسی واقعے کو جب ایک فکشن کا تخلیق کار بیان کرے گا تو وہ اس کے سادہ پن میں دیگر بہت سے خصائص کو شامل کرتا چلا جائے گا۔ فکشن کا تخلیق کار جب اس واقعے کو بیان کرتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ 'اسلم نے اکرم سے ایذا رسانی کی' تو وہ اسی حقیقت کو بیان کر رہا ہوتا ہے جو روزمرہ کی زبان میں بیان ہوئی ہوتی ہے لیکن اس کے انداز

بیان نے اس واقعے کے معنوی پھیلاؤ میں خاصی وسعت پیدا کر دی۔ اس میں ایک طرف نئے امکانات پیدا ہو گئے تو دوسری طرف بہت سے نئے سوالات بھی جنم لینے کہ اس ایذا رسانی کی نوعیت کیا تھی؟ اس کا طریقہ کار کیا تھا؟ اس سے مضروب شخص کس حد تک متاثر ہوا تھا۔ گویا فکشن کے تخلیق کار نے ایک عام سے واقعہ میں فکشن کے اسلوب کے ذریعے معنوی حوالے سے خاصی وسعت پیدا کر دی۔ یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ اس تمام تر معنوی وسعت کے باوجود حقیقت کا اظہار اپنی جگہ مکمل ہوا ہے۔ گویا فکشن کے تخلیق کار کے لیے ضروری ہے کہ وہ ایسی زبان کو برتے جس میں حقیقت کا اظہار تو مکمل طور پر ہو اس کے ساتھ ساتھ معنوی حوالے سے خاصی وسعت بھی پیدا ہو جائے۔ فکشن کا تخلیق کار حقیقت کو یوں بیان کرے گا کہ حقیقت اپنے اصل کو قائم رکھتے ہوئے بہت سے نئے امکانات کو بھی جنم دے گی۔[۳۷] جو مزید حقائق کو سامنے لانے کا پیش خیمہ ثابت ہوں گے۔

زبان کے برتاؤ کے حوالے سے فکشن کے اسلوب میں علامتیت کو بھی خاص عمل دخل ہے۔ فکشن کا تخلیق جب عام روزمرہ کی زبان سے الگ زبان استعمال کرتا ہے تو وہ اس زبان میں بہت سی علامات کے سہارے اپنے اسلوب کی عمارت تعمیر کرتا ہے۔ خالد محمود خان فکشن کے اسلوب میں علامت کے عمل دخل کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ”علامت تخلیقی اسلوب کا ایسا مظہر یا اکائی ہوتی ہے جو اپنی حیثیت میں منفرد اور کیفیت میں عمومی اور آفاقی، یہ اکائی اس کوزے کی طرح ہے جو فکشن کے دریا کو اپنے اختصار میں بند اور محفوظ کر دیتی ہے...... اس کے کھلنے سے دریا کھلتا ہے اور اس کے سمٹنے سے دریا کی کوزہ بندی ہوتی ہے۔“[۳۸]

علامت فکشن میں صرف اسلوبیاتی حوالے سے ہی اہم نہیں ہوتی بلکہ فکشن کے تخلیقی عمل میں بھی یہ خاص اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ اس کے جو خصائص خالد محمود خان نے بیان کیے ہیں کہ یہ ”کوزہ بندی“ اور ”دریا نشری“ کی صفات کی حامل ہوتی ہے ان پر غور کیا جائے تو تخلیقی عمل میں علامت کی اہمیت واضح ہوتی چلی جاتی ہے۔ علامت کی یہ خصوصیات خالص تخلیقی خصوصیات ہیں جو کسی بھی تخلیقی عمل میں بنیاد کا کردار ادا کرتی ہیں۔ اس کے علاوہ کوئی تخلیق کار اسلوب میں اگر علامت کے استعمال میں مہارت رکھتا ہے تو وہ اپنی تخلیق کو خاص معنوی وسعت عطا کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ علامت کے اندر معنی کا ایک جہان آباد ہوتا ہے۔ اس جہان

تک رسائی حاصل کرنے والے پر تخلیق کے بہت سے زاویے واضح ہوتے ہیں۔ وہ تخلیق کو یک رخی کی بجائے متنوع انداز سے دیکھتا ہے اور ہر بار معنی کی نئی دنیا دریافت کرتا ہے۔ یوں علامت اسلوب کو جامع بنانے کے ساتھ ساتھ تخلیقی عمل میں بھی معاون کا کردار ادا کرتی ہے۔

فکشن کے اسلوب میں زبان کا استعمال کرتے ہوئے تخلیق کار کو یہ زیب نہیں دیتا کہ وہ روزمرہ کی زبان کو کلی طور پر نظر انداز کر دے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فکشن کے قارئین کی ایک بڑی تعداد ایسی ہوتی ہے جو روزمرہ زبان سے ہی واقفیت رکھتی ہوتی ہے۔ ان کے لیے ادبی زبان میں معنی کی تفہیم میں کسی نہ کسی سطح پر ابلاغ کے مسائل سامنے آسکتے ہیں۔ اس لیے فکشن نگار کے لیے یہ ضروری قرار پاتا ہے کہ وہ زبان کا استعمال کرتے ہوئے ادبی زبان کے ساتھ ساتھ روزمرہ کی زبان کو بھی استعمال میں لائے۔ لیکن اس کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ روزمرہ کی زبان کو تخلیقی سطح پر لے کر آئے۔ وہ روزمرہ کی زبان کو اس انداز میں مہارت کے ساتھ استعمال کرے کہ وہ زبان حقیقت نگاری کا روپ دھار لے۔ اس ضمن میں خالد محمود خان لکھتے ہیں:

> "فکشن رائیٹر گفتگو کی عمومی زبان کا استعمال اپنی فنی مہارت کے ساتھ کرتا ہے اور بے مقصد اظہارات، لایعنی اصوات اور غیر ضروری استفہامات کا بامعنی اور فنکارانہ استعمال کر کے اپنی تحریر میں حقیقت نگاری کا رنگ روپ نکھار دیتا ہے۔"(۳۹)

زبان کے استعمال کے حوالے سے فکشن نگار کی یہ مہارت ہوتی ہے کہ وہ روزمرہ زبان کو ادبی سطح پر بھی لے آئے اور اس میں عمومیت بھی قائم رہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ زبان استعمال کرتے ہوئے چیزوں کو عمومی بنا کر پیش کرنے پر خاص قدرت رکھتا ہو۔ ایسی صورت میں ہی وہ عام قارئین کے لیے فکشن میں دلچسپی پیدا کرنے کے قابل ہو گا اور ابلاغ کے مسائل سے نجات حاصل کر سکے گا۔ اس ضمن میں جی۔ این۔ لیش کا کہنا ہے کہ:

> "-The skill of the novelist lies, however, in his ability to make some thing so realistically banal as this bear a destiny of signficance in building up the fictional world(۴۰).

جی۔ این۔ لیش کے اس بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بھی تخلیق کار (ناول نگار) کے لیے یہ ضروری قرار دیتا ہے کہ وہ حقیقت کے انداز میں کسی چیز کو عمومی بنا کر پیش کرے۔ اس کے خیال میں ایسا کرنے سے

ناول نگار جیتی جاگتی دنیا کی تعمیر کرنے کے قابل ہو جاتا ہے۔ یہ ناول نگار کی فنی اور اسلوبیاتی مہارت ہوتی ہے کہ وہ چیز کو عمومی انداز میں پیش کرنے کے ساتھ ساتھ حقیقت کے بھی قریب لے آتا ہے۔ روزمرہ کی زبان کو ادبی سطح پر لانے اور فکشن میں استعمال کرنے سے فکشن نگار کے تخلیقی عمل معنوی حوالے سے وسیع ہوتا جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ روزمرہ کی عمومی گفتگو کی بھی اپنی خاص اہمیت ہوتی ہے۔ وہ بے معنی نہیں ہوتی بلکہ غیر رسمی اظہار اور ابلاغ کا ذریعہ ہوتی ہے۔ فکشن نگار اس زبان کے فنکارانہ استعمال سے نہ صرف فکشن کو حقیقت کے قریب لے آتا ہے بلکہ اس کی تخلیق معنوی حوالے سے بھی زیادہ پر اثر ہو جاتی ہے۔ فکشن نگار کے لیے یہ ضروری قرار پاتا ہے کہ وہ فکشن تخلیق کرتے وقت روزمرہ کی زبان کو نظر انداز کرنے کی بجائے اسے ادبی سطح پر لے کر آئے اور فکشن میں اس کو استعمال کرے۔

ناول کے مختلف اجزا، تکنیک اور اسلوب کا تعلق

اکیسویں صدی میں اردو ناول جن متنوع اسالیب کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے، وہ مختلف تکنیکوں سے مزیّن ہے۔ جدید عہد میں ناول دیگر اصناف ادب کی طرح ناول میں بھی مغربی تکنیکوں کا عمل دخل بڑھ گیا۔ بہت سے ناول نگاروں نے ان تکنیکوں کو کام میں لاتے ہوئے ناول لکھے۔ اکیسویں صدی کے ناولوں کے اسلوب کی تشکیل میں بھی ان تکنیکوں کا عمل دخل خاصا زیادہ ہے۔ ان تکنیکوں کی تفہیم کے بغیر جدید عہد خاص طور پر اکیسویں صدی کے ناول کے اسلوب کا مطالعہ ممکن نہیں۔ اس لیے لازم ہے کہ یہاں اسلوب اور تکنیک کے تعلق اور ناول میں بیانیہ کی ان مغربی تکنیکوں پر بحث کی جائے جو اسلوب کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔

اسلوب کی بحث تکنیک کے تذکرے کے بغیر مکمل نہیں ہوتی۔ اگر ہم اسلوب کو محض تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور اس طرح کے دیگر لوازمات تک محدود کر دیتے ہیں تو یہ محض کسی فن پارے کے شاعرانہ وسائل کا مطالعہ کہلائے گا۔ ناول کے حوالے سے دیکھا جائے تو اس میں تکنیک کا عمل دخل اور بھی بڑھ جاتا ہے۔ تکنیک ناول کے اسلوب پر اثر انداز ہونے کے ساتھ ساتھ اس کے اسلوب کا حصہ بھی ہوتی ہے۔

تکنیک ادبی تحریر کی بنیادی ضروریات میں سے ایک ہے۔ ایک لکھاری کے لیے اپنی تحریر کو بامعنی اور متعلقہ بنانے کے لیے اس کا استعمال کرنا واجب ہے۔ اگر تکنیک موجود نہ ہو تو فن بھی موجود نہیں ہوتا، اس لیے اس میں زندگی ناپید ہوتی ہے۔ یہ تینوں آپس میں باہم مربوط ہیں۔ اس بنیاد پر تکنیک کہانی بیان کرنے کے

عمل میں ایک قسم کا بیانیہ ہے۔ یہ زندگی اور آرٹ کے مابین ایک ادبی سہولت کار ہے۔ یہ ناول نگار کو حقیقت کی تقلیب اور تشریح و تعبیر کرنے میں مدد فراہم کرتی ہے۔ یہ قاری کو دیگر ذات، دیگر شناختوں اور انسانی معرکوں کے تنوع کی دریافت اور ان میں سفر کرنے میں مدد دیتی ہے۔ تکنیکیں تناؤ اور رجحان کی صورت میں تحریروں کی زیریں ساخت میں بھی پائی جاتی ہیں۔

تکنیک وہ وسیلہ ہے جس میں ایک ناول نگار اپنی کہانی بیان کرنے کا انتخاب کرتا ہے۔ناول ایک زندہ جاندار کی طرح ہوتا ہے۔یہ فروغ اور نمو پاتا ہے، ہم پر اپنا اثر مرتب کرتا ہے اور اپنے قاری کو سوچنے اور زندگی میں اس پر عمل کرنے کی ترغیب دیتا ہے۔جب ایک ناول نگار کسی کہانی کو تخیل میں لاتا ہے اور اس کے پلاٹ اور کرداروں پر کام کرتا ہے تو وہ مواد کی تنظیم کا عمل شروع کرتا ہے۔ تجربہ، دریافت، زبان کا استعمال سب مل کر فن پارے کی تشکیل کرتے ہیں۔ لکھاری کو کہانی موثر انداز میں لکھنا ہوتی ہے۔اسے کس طرح آغاز کرنا چاہیے ؟راوی کون ہو گا؟زبان کو کس طرح موثر انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے؟ یہ اور اس قسم کے کئی دیگر سوال اس وقت پیدا ہوتے ہیں جب کہانی مصنف کے ذہن میں پل رہی ہوتی ہے۔ بعض اوقات deliberation کے بعد اور بعض اوقات اچانک مصنف اس کی راہ پالیتا ہے۔ایک پیٹرن تشکیل پاتا ہے۔اس کے لیے الفاظ کے آہنگ کی ضرورت ہوتی ہے اور کہانی آگے بڑھنے لگتی ہے۔دوسرے الفاظ میں تکنیک فن کاری "Craftsmanship" ہے۔جو اسلوب کی تشکیل میں بھی اہم کردار ادا کرتی ہے۔

یہ صرف تکنیک کے ذریعے ہی ممکن ہے کہ مصنف اپنے تجربات،افکار اور جذبات و محسوسات کو فن کے قالب میں ڈھال پاتا ہے۔ مصنف جو آرٹ تخلیق کرتا ہے، وہ ابلاغ کی ان صورتوں میں سے ایک اہم صورت ہے جس کے ذریعے ایک مصنف معاشرے سے بالعموم اور قاری سے بالخصوص ابلاغ قائم کر سکتا ہے۔ تکنیکوں کے استعمال کے ذریعے زندگی کے معانی کی تلاش، دریافت،فروغ اور ترسیل کی مدد سے معاشرے پر روشنی ڈالنے کے حوالے سے ہر مصنف کی اپنی انفرادیت ہوتی ہے۔ہر لکھاری کو تحریر کی موزوں ترین صورت کا انتخاب کرنا ہوتا ہے۔یہ وہ سبیل ہے جس کے ذریعے وہ بہتر طور پر ابلاغ کر سکتا ہے اور سوسائٹی اس کی بہتر تفہیم کر سکتی ہے۔

تکنیک ادبی تحریر کے اہم وسائل میں سے ایک ہے۔ اس کے بغیر کچھ بھی متعلقہ نہیں لکھا جا سکتا۔ تکنیک محض ایک سجاوٹ کا نام نہیں ہے جسے اضافی قدر دینے کے لیے متن پر مسلط کر دیا جائے، بلکہ یہ خود

متن کا ایک intrinsic وصف ہے۔ ایک لکھاری کے لیے یہ اضافی نہیں، بلکہ بنیادی عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ مواد کے انتخاب اور تنظیم کا نام بھی ہے اور تجسس پیدا کرنے کے لیے پلاٹ در پلاٹ قائم کرنے کا نام بھی۔ تکنیک کردار کی ترقی، motives کے انکشاف اور تعلقات کے اظہار کا وسیلہ ہے۔ بعض اوقات واقعات context پر perspective کے ارتکاز اور پھیلاؤ کے ذریعے ڈرامائی دلچسپی کو بڑھاوا دینے کے لیے کرداروں اور arbitary device کے نقطہ نظر سے منسلک ہوتے ہیں۔

جب ہم تکنیک کے بارے میں بات کرتے ہیں تو ہم تقریباً ہر چیز کے بارے میں بات کر رہے ہوتے ہیں، کیونکہ تکنیک وہ وسیلہ ہے جس کے ذریعے لکھاری کا تجربہ اسے اپنے موضوع کی دریافت، تلاش نمو پذیر اور وسعت پذیری پر اکساتا ہے اور اس کے معنی کی کامیاب ترسیل اور آخر پر اس کی قدر و ماہیت کے تعین پر آمادہ کرتا ہے۔

تکنیک کے اہم ترین عناصر میں سے ایک، ناول میں زبان و اسلوب کا استعمال ہے۔ لکھاری جو زبان استعمال کرتا ہے، وہ شعوری manipulations کے ذریعے وسیع تر معانی کشید کرنے کے لیے وضع کی گئی ہے۔ الفاظ کا چناؤ اور ترتیب بھی شعوری اور بامعنی ہے۔ اس لیے زبان کردار اور ماحول دونوں کا تعین کرتی ہے۔ بولی گئی زبان بولنے والے اور لمحہ موجود دونوں کا عکس ہوتی ہے۔ لکھاری کی reporting speech اپنے لہجے جیسے لسانی عوامل کے ذریعے ایک ماحول تخلیق کرتی ہے جس طرح ایک کردار کی گفتگو اپنے انداز میں شخصیت کو منکشف کرنے والی ہوتی ہے۔

ایک لکھاری کہانی کو زیادہ موثر انداز میں لکھنے کے لیے خاص طور پر بیانیہ تکنیکوں کا استعمال کرتا ہے۔ اس میں یہ بھی شامل ہے کہ لکھاری کو اس بات کو اس طرح بیان کرتا ہے کہ پلاٹ کس طرح کھلتا ہے اور کرداروں کی طبعی اور روحانی تفصیلات کیا ہیں۔ بیانیہ تکنیک ایک ایسی تکنیک ہے جس میں عمل اور خارجی واقعات کو ایک افسانوی کردار کی ذہنی خود کلامی (soliloquy) افکار اور تلازمات کے ذریعے بالواسطہ ترسیل کیا جاتا ہے۔ کہانیوں کے لکھاری کی جانب سے برتا گیا طریقہ کار بیانیہ ہے۔ یہ ایک عمومی اصطلاح ہے جو کہانی بیان کرنے میں برتے گئے طریقہ کار پر بحث کا تقاضا کرتی ہے۔ بیانیہ کی جن مثالوں کا ہم استعمال کر سکتے ہیں ان میں نقطہ نظر، وقت کی تکثیر، مکالمہ، داخلی خود کلامی، نقطہ نظر کی تکثیر اور شعور کی رو جیسی تکنیکیں شامل ہیں۔

بیانیہ تکنیکوں میں مصنف "Surrogate" ایک کردار جو لکھاری کے ترجمان کا کام کرتا ہے۔ بعض اوقات کردار دانستہ یا نادانستہ طور پر لکھاری کا مثالی وژن ہو سکتا ہے۔

ناول، افسانوں، نظموں، بلاگ پوسٹوں اور مضامین کو بیانیہ کی صورتیں سمجھا جاتا ہے۔ بیانیہ کی صورتیں بڑے پیمانے پر تخلیقی نوعیت کی ہوتی ہیں۔ اگر تحریر کی صورت یا فارم بدلتی بھی ہے تو کہانی کہنے کا عمل وہی رہتا ہے۔ ایک بیانیہ لکھاری اپنے قاری کو تفریح فراہم کرنے کے لیے لکھتا ہے۔ لکھاری اپنی بیانیہ لکھت کی تھیم کہانی کے آغاز میں ہی متعارف کرا دیتا ہے جس کے بعد وسط اور یاد رکھنے کے قابل انجام کے مرحلے آتے ہیں۔

زیادہ تر بیانیہ لکھت نجی سطح پر عمل میں لائی جا سکتی ہے لکھی گئی کہانیوں کو دوسروں سے شئیر کرنا ضروری نہیں ہوتا۔ ایسی لکھت کی قدرو اہمیت کے کتھارسس کے طور پر واضح ہوتی ہے۔ بیانیہ لکھت کے لکھاری کسی مشکل صورت حال سے نبرد آزما ہونے اور اس کی بہتر تفہیم کے لیے بھی اس کے بارے میں لکھ سکتے ہیں۔ ایک بیانیہ ایک خاص معاملے کے لیے اسٹیج سیٹ کر سکتا ہے اور یہ ضروری نہیں کہ کہانی لکھاری کے اپنے بارے میں ہی ہو۔ وہ ایک دوست کی یاد داشت کو بھی لکھ سکتا ہے یا جنگ سے تباہ حال ملک میں خود ایسے تجربے سے گزرے بغیر acquaintance کے تجربات کو لکھ سکتا ہے۔

بیانیہ ایسے فرضی اور افسانوی واقعات بھی ہو سکتے ہیں جو ایک ایسے پلاٹ کی ساخت میں ڈھل جاتے ہیں جس میں ایک تعارف یا exposition، ایک rising action، نقطہ عروج (کلائمیکس) falling action، ایک تصفیہ اور انجام موجود ہوتا ہے۔ اس ساخت کو بعض اوقات plot pyramid یا سٹوری آرک کے نام سے جانا جاتا ہے اور یہ اس امر کو یقینی بناتا ہے کہ کہانی کے تمام متعلقہ حصے بیان کر دیے گئے ہوں۔ کردار نگاری یا قابل اعتبار اور قریب قریب حقیقی فرد کے طور پر کردار کی تخلیق ایک کہانی کے لیے بہت اہم ہوتی ہے۔

ناول اور افسانے بیانیے کی معروف ترین صورتیں ہیں۔ ان دونوں اصناف میں عام طور پر سٹوری آرک کی پیروی کی جاتی ہے اور ناولوں میں سیٹنگ اور بہت سے کردار تشکیل پاتے ہیں۔ ایسی کہانیاں آسانی سے سمجھ آنے والی تحریروں کے طور پر ڈیزائن کی جاتی ہیں جن کا مطالعہ نسبتاً سرعت سے کیا جا سکتا ہے۔ ناول خاص طور پر طویل ہوتے ہیں اور لکھاری کو پیچیدہ موضوعات، کرداروں اور ان کے تعاملات سے نبرد آزما

ہونے کا موقع فراہم کرتے ہیں۔ نظمیں بھی بیانیہ ہو سکتی ہیں۔ اگرچہ کہانی میں لکھاری کے پاس افسانے سے بھی کم گنجائش ہوتی ہے، تاہم، طویل بیانیہ نظمیں کئی کئی صفحات کو محیط ہو سکتی ہیں اور کچھ تو ناول کے مساوی طوالت کی ہیں۔

بیانیہ تحریروں کی تین بنیادی اقسام ہیں: ذاتی، تخیلاتی اور بیانیہ مضمون۔ ذاتی بیانیہ لکھت میں لکھاری کو کہانی کی روانی، مکالمے اور تفصیل پر توجہ مرکوز کرنا ہوتی ہے۔ اس کے مطالعہ کے بعد قاری اسی تجربے سے گزرنا چاہیے جس کا تجربہ لکھاری زندگی کے حقیقی تجربے کے طور پر گزر چکا ہے۔ نجی بیانیے کے لکھاری کے طور پر ولیم فلکنر اپنی آبائی سرزمین جنوبی امریکہ سے متعلق اپنے تجربے کے بارے میں لکھتا ہے جس کا مشاہدہ اس نے سول جنگ کے بعد کیا۔ ابتدائی ناول The Soudn ad the Fury جنوب میں آمریت کی تنقید اور مذمت پر مشتمل ہے جبکہ As I Lay Dying دراصل back wood لوگوں کی تنقید و مذمت پر مشتمل ہے جو اپنی جہالت میں رہتے ہیں اور زندگی کی وقعت سے انکار کرتے ہیں۔ دونوں ناولوں میں فلکنر نے کرداروں کے ذریعے اپنے تجربات کو بیان کیا ہے۔

تخیلاتی بیانیہ کا لکھاری افسانوی ادب کی کسی اور صورت کو اپنے تخیل کے بل بوتے پر لکھتا ہے جسے تخلیقی لکھت کہا جاتا ہے۔ اس کے لیے کوئی سرحد یا تحدید نہیں ہوتی۔ اسے اس طبعی یا حقیقی دنیا سے ماوراہونے کی آزادی حاصل ہوتی ہے۔ وہ اپنی قوت متخیلہ سے آسمان کو چھو سکتا ہے اور اس سے آگے بھی جا سکتا ہے۔ وہ ایسی غیر معمولی صورت ہائے احوال اور واقعات تخلیق کر سکتا ہے جو حقیقی زندگی میں کبھی رونما نہیں ہو سکتے۔ اس مقصد کے لیے لکھاری کو ایک پلاٹ تخلیق کرنا ہوتا ہے اور اسے قاری کے لیے موزوں اور موثر بنانا ہوتا ہے۔

بیانیہ لکھت کی تین اقسام ہیں۔ بیانیہ مضمون کے اپنے منفرد اور امتیازی اوصاف ہیں۔ لکھاری کے مخصوص نقطہ نظر کی وضاحت بیانیہ مضمون کا سب سے اہم عنصر ہوتا ہے۔ اس میں ایک مرکزی تھیم ہوتی ہے اور اسے تقویت دینے والے نقاط موجود ہوتے ہیں۔ اس میں افعال اور ان کے متغیرات موجود ہوتے ہیں۔ یہ کرداروں کی تفصیل کے حوالے سے جامعیت کا حامل ہوتا ہے۔ بیانیہ مضمون میں مکالمے شاذونادر ہی ہوتے ہیں۔ یہ کسی بھی کہانی کی طرح تضادات اور سلاسل کو استعمال میں لاتا ہے۔

کہانی کاری بذات خود ایک فن ہے۔ کہانی کا وہ فرد جو کہانی بیان کرتا ہے،اسے ”راوی“ کہا جاتا ہے۔راوی تجربے سے گزرتا ہے، حسی طور پر آگاہ ہوتا ہے اور مشاہدہ کرتا ہے۔وہ شخص جس کے نقطہ نظر کو کہانی بیان کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے،اسے راوی سمجھا جاتا ہے۔یہ ایک ایسا کردار ہے جسے مصنف نے کہانی کے ابلاغ کے خاص مقصد کے لیے تخلیق کیا ہے۔یہ ایک ایسا کردار ہے جسے کہانی کے حوالے سے سامعین وحاضرین کے تاثرات کو مانیٹر کرنے کا موقع حاصل ہے۔یہ کہانی کے متن و مندرجات کی بہتر ترسیل کے لیے کہانی سنانے کے طریقے میں ترمیم کر سکتا ہے اور سامعین وحاضرین کی دلچسپی میں بھی اضافہ کر سکتا ہے۔کہانی کا انحصار اس راوی پر ہوتا ہے جو اسے بیان کرتا ہے۔یہ وہی راوی ہے جو سامع کی استطاعت اور توجہ کے مطابق کہانی کی ساخت میں ترمیم یا تبدیلی کر سکتا ہے۔ ہمیں یہ بیانیہ تکنیک ہر فن پارے اور ہر ادب پارے میں نظر آتی ہے۔ ہیئت چاہے جو بھی ہو، کہانی کے مواد کا سروکار حقیقی دنیا کے لوگوں اور واقعات سے ہونا چاہیے۔

وہ متن یا کہانی جسے بیان کیا جا سکتا ہے، حقیقی دنیا سے متعلق ہوتی ہے لیکن اس میں راوی وجودیاتی سطح پر فاصلے پر ہے۔اس کا تعلق ایک تخلیق کردہ یا تخیلاتی کائنات سے ہے۔راوی کہانی کے کرداروں میں سے ایک ہو سکتا ہے۔رولاں بارت ایسے کرداروں کو ”کاغذی وجود“ کے طور پر بیان کرتا ہے۔جب ان کے خیالات کو شامل کیا جاتا ہے تو اس عمل کو ”داخلی ارتکاز“ (Focalization) کہا جاتا ہے۔مثال کے طور پر جب ہر کردار کا ذہن ایک خاص واقعے پر مرتکز ہوتا ہے تو متن اس کے تاثرات کی عکاسی کرتا ہے۔ متن کی تحریری صورتوں میں قاری اس قدر ذہین ہوتا ہے کہ وہ راوی کی آواز کو متن کی آواز اور اسلوب کی آواز، دونوں کے ذریعے سننے پر قادر ہوتا ہے۔اور ان اشارات کے ذریعے بھی جو راوی کے عقائد،اقدار اور نظریاتی stance کے ساتھ لوگوں کی جانب مصنف کے رویوں کا انکشاف کرتے ہیں۔

راوی کی دو اقسام میں سے homodiegetic ایک متکلم راوی ہوتا ہے اور وہ کہانی کے ایک کردار کے طور پر اپنے ذاتی اور موضوعی تجربات کو بیان کرتا ہے۔اس قسم کا راوی دوسرے کرداروں کے ذہن میں پلنے والے خیالات اور کیفیات کے بارے میں اس سے زیادہ کچھ نہیں جانتا جتنا ان کے عمل کے ذریعے اس پر ظاہر ہوتا ہے۔یہ ذاتی اور موضوعی ہوتا ہے۔

دوسری قسم کا راوی جسے hetrodiegeticراوی کہا جاتا ہے۔اسے غائب راوی کے طور پر شناخت کیا جاتا ہے،اور یہی وہ راوی ہے جو کہانی میں ظاہر ہونے والے کرداروں کے تجربوں کو بیان کرتا ہے۔غائب راوی غیر ذاتی اور معروضی ہوتا ہے۔The Sound and Fury میں ناول کا چوتھا حصہ غائب راوی نے بیان کیا ہے۔فلکنر خود غائب راوی ہے جو آخری حصے کو بیان کرتا ہے۔یہ کیمپسن خاندان کی افریقی امریکی خادمہ ڈلزلے ہے جس کے ذریعے فلکنر نے ناول کے بقیہ حصے کے بیان کی تکمیل کی کوشش کی ہے۔

تگاروف(Todorov)نے "بیانیات"(Narratology)کی اصطلاح کو دیے گئے بیانیے کے تشکیلی عناصر،ان کے وظائف اور تعلق کا تعین کرنے کی غرض سے ساختیاتی تجزیے کے لیے استعمال کیا۔ان مقاصد کے لحاظ سے کہانی وہ ہے جو عام طور پر تھیم،موٹوز اور پلاٹ لائن کے زمانی تسلسل میں بیان کی جاتی ہے۔اس لیے پلاٹ کہانی کی منطقی اور casualساخت کو ظاہر کرتا ہے جو اس بات کی توضیح کرتی ہے کہ واقعات کیوں رونما ہوئے۔اس حوالے سے اصطلاح "ڈسکورس"کو ان اسلوبی انتخابات کی وضاحت کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جو اس بات کا تعین کرتے ہیں کہ بیانیہ متن یا پیش کش حتمی طور پر کس طرح حاظرین/سامعین پر ظاہر ہوتی ہے۔

کہانی بیان کرنے کے mode کو نقطہ نظر یا بیانیہ mode کہا جاتا ہے۔یہ ایک ادبی،تھیٹریکل،سینمائی یا موسیقائی فن پارہ ہے جو اپنی کہانی کو حاظرین یا سامعین تک پہنچانے کے لیے لکھاریوں کے استعمال کردہ طریقوں کی وضاحت کرتا ہے۔اس میں سروکار کے کئی شعبے شامل ہیں جن میں سب سے اہم بیانیہ کا نقطہ نظر ہے۔یہ اس شخص کا تعین کرتا ہے جس کے ذریعے یا جس کی آنکھوں سے کہانی دیکھی جاتی ہے،اور یہ بیانیہ آواز ہے جو اس امر کا تعین کرتی ہے کہ اسے حاظرین وسامعین کے سامنے کیسے پیش کرنا ہے۔

نقطہ نظر کو ادب میں جو خاص معنویت حاصل ہے،اس کے مطابق طبعی نقطہ نظر کو اس زمان و مکان سے منسلک کرنا / سروکار جس تک ایک لکھاری رسائی حاصل کرتا ہے،دیکھتا ہے اور اپنے مواد کو بیان کرتا ہے۔ذہنی نقطہ نظر کا تعلق اس پوزیشن سے ہے جس سے کسی کو یا کسی شے کو دیکھا جاتا ہے۔یہ ذاتی یا شخصی نقطہ نظر کا سروکار ان تعلقات سے ہے جن کے ذریعے ایک لکھاری متکلم،حاضر یا غائب راوی میں بیان کرتا ہے۔

نقطہ نظر طبعی مقام یا نظری صورت حال یا عملی زندگی کی orientation ہے جس سے بیانیہ واقعات جڑے ہوتے ہیں، جبکہ ''آواز'' کا تعلق کلام اور دیگر overt ذرائع سے ہے جن کے ذریعے واقعات کا ابلاغ حاظرین و سامعین تک ہوتا ہے۔ وہ واضح کرتا ہے کہ نقطہ نظر سے مراد اظہار نہیں بلکہ صرف وہ مدرک ہے جس کے تحت اظہار کیا جاتا ہے۔ اور یہ کہ مدرک اور اظہار کو ایک ہی فرد میں lodge کرنا ضروری نہیں۔ اس میں بہت سے امتزاج (combinations) ممکن ہیں اور اس کی وضاحت کے لیے چیٹ مین صرف ادراکی نقطہ نظر کو سامنے رکھتا ہے اور بہت سے ایسے امتزاجات کی مثالیں دیتا ہے جنہیں اس میں تشکیل دیا جاسکتا ہے۔ راوی ایک protagonist کے طور پر اپنے متکلم میں سوچ سکتا ہے اور بیان کر سکتا ہے۔ ''میں نے خود کو پہاڑ سے گرتا ہوا محسوس کیا''۔ اور ایک گواہ یا شاہد کے طور پر ''میں نے جیک کو پہاڑ سے گرتے ہوئے دیکھا''۔ نقطہ نظر کسی ایسے کردار سے بھی منسوب کیا جاسکتا ہے جو راوی نہیں ہوتا۔ بیانیہ آواز اپنی سماعت پیدا کر سکتی ہے۔ ''بے چاری میری نے جیک کو پہاڑ سے گرتے ہوئے دیکھا''۔ واقعے کو یوں بھی پیش کیا جاسکتا ہے کہ یہ واضح نہ ہو کہ یہ واقعہ کسی کا سوچا ہوا ہے۔ ''جیک پہاڑ سے گر گیا''۔ چیٹ مین کہتا ہے کہ ادراک (perception) اور (Conception) اور (interest) نقطہ نظر اس طریقے سے ماورار ہوتے ہیں جن میں انہیں بیان کیا جاتا ہے۔

جب ہم ''اظہار'' کے بارے میں بات کرتے ہیں تو ہم نقطہ نظر سے بیانیہ آواز کی ذیل میں منتقل ہوتے ہیں۔ یہ منتقلی دراصل مدرک یا stance سے ذریعے (medium) پر منتقلی ہے جس کے ذریعے سے ادراک، متصورہ اور دیگر سب کچھ کا ابلاغ کیا جاتا ہے۔

متکلم نقطہ نظر وہ ہے جسے ایسا راوی استعمال کرتا ہے جو واحد کی صورت میں ''میں'' اور جمع کی صورت میں ''ہم'' کے طور پر مرکزی کردار کا حوالہ دیتا ہے۔ کہانی مرکزی کردار کے نقطہ نظر سے بیان کی جاتی ہے۔ یہ بیانیہ نقطہ ہمہ دانی اور ہمہ موجودگی کی قربانی ہے جو برتر واقفیت (intimacy) ہے جو بالخصوص ایک کردار خود راوی میں ہوتی ہے۔ حاضر راوی کا نقطہ نظر سب سے کم ہوتا ہے، جب راوی مرکزی کردار کو ''تم'' سے مخاطب کرتا ہے تاکہ حاظرین کو یوں لگے کہ وہ کہانی کے کردار ہیں۔ اس کی نسبتاً معروف اور واضح مثال جے مکرنین (Jay Mekiernan) کے "Bright Light's Big City" میں ہے۔ سب سے زیادہ استعمال کیا جانے والا بیانیہ موڈ غائب راوی کا ہے جو لکھاری کو آزادی اور لچک فراہم کرتا ہے۔ غائب راوی تمام

کرداروں کے باطن یا اذہان میں جھانک سکتا ہے۔یہ خدا کی طرح ہوتا ہے جو کرداروں کے ذہن میں داخل ہونے پر قادر ہے اور اس کے ماضی، حال اور مستقبل کے حوالے سے سب کچھ جانتا ہے۔یہ متن سے باہر موجود راوی بھی ہو سکتا ہے۔

ہمارے پاس غائب راوی کی دو اقسام ہیں۔پہلی قسم موضوعیت / معروضیت کا axis ہے جس میں موضوعی بیانیہ ایک یا زیادہ کرداروں کے محسوسات اور افکار کو بیان کرتا ہے۔دوسرا axis ہمہ دان اور محدود کے درمیان ہے۔یہ ایسا امتیاز ہے جس کا تعلق راوی کو دستیاب علم سے ہے۔ہمہ دان راوی وہ ہے جس کے پاس زمان و مکان، لوگوں اور واقعات کا لامحدود علم ہوتا ہے، لیکن ایک محدود راوی کسی ایک کردار کے بارے میں سب کچھ جان سکتا ہے اور مخصوص کردار کے ذہن میں موجود تمام تر علم سے واقف ہو سکتا ہے۔لیکن اس کا علم اس ایک کردار سے محدود ہے۔یہ وہ چیزیں بیان نہیں کر سکتا جو اس کے زیر ارتکاز کردار کو معلوم نہیں۔غائب محدود بیانیہ نقطہ نظر میں راوی ایک کردار کے ذہن میں جھانک سکتا ہے۔

بیانیہ ساخت کا تعلق دو چیزوں سے ہے۔کہانی کے مندرجات اور کہانی کو بیان کرنے کے لیے استعمال کی گئی ہیئت۔بیانیہ کے ان دو حصوں کی وضاحت کے دو مقبول عام طریقے کہانی اور پلاٹ ہیں۔کہانی کا تعلق ڈرامائی عمل کے خام مواد سے ہے کہ انہیں زمانی ترتیب سے (chronologically) بیان کیا جا سکے۔پلاٹ کا تعلق اس سے ہے کہ کہانی کس طرح بیان کی گئی ہے۔کہانی گوئی کی ہیئت یا وہ ساخت جو کہانی میں موجود ہے۔اگر ہم بیانیہ ساخت یا تجزیہ کرنا چاہتے ہیں تو ہم ''کون''، ''کیا'' اور ''کہاں'' کے سوالوں کا استعمال کر سکتے ہیں۔کسی کہانی یا فلم کے متن (content) کے لیے ''کیسے'' اور ''کب'' کے سوال پلاٹ کی ساخت کا مطالعہ کرنے کے لیے استعمال کیے جا سکتے ہیں۔روایتی طور پر کہانی اور پلاٹ دونوں اس طور پیش کیے جاتے ہیں کہ کس طرح ایک کردار کی زندگی ایک واقعے یا اس کی صورت حال میں تبدیلی سے متاثر یا خلل پذیر ہوتی ہے۔

اس سے تضادات کا ایک سلسلہ جنم لیتا ہے کہ کرداروں کو مرکزی تضاد سمیت ان کا سامنا کرنا ہوتا ہے جسے بالآخر ناول یا فلم کے انجام پر حل کیا جاتا ہے۔اس ماڈل میں تضاد کئی صورتیں اختیار کر سکتا ہے جیسا کہ جذباتی، بین شخصی یا کردار اور اس کے طبعی ماحول کے درمیان بھی تضاد ہو سکتا ہے۔

بیانیہ ناول کا پورا وجود ہے جبکہ عناصر اس کے اعضا ہیں۔کسی بیانیہ یا ناول کی پوری کہانی کو لکھتے وقت لکھاری اگر کہانی کے بنیادی عناصر سے واقفیت نہیں رکھتا تو اسے کئی طرح کے چیلنج درپیش ہوتے ہیں۔ناول

ایک نثری بیانیہ تحریر ہے جو اس قدر طویل ہوتا ہے کہ اسے پوری کتاب کے طور پر شائع کیا جا سکے۔ ناول کو عام طور پر مختصر حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے جنہیں ابواب کہا جاتا ہے۔ اس کے برعکس ایک افسانہ ایسی تحریر ہوتی ہے جو اتنی مختصر ہوتی ہے کہ اسے ایک نشست میں پورا پڑھا جا سکے۔ اسے عام طور پر رسائل و جرائد میں شائع کیا جاتا ہے۔ ناول اور افسانے میں کچھ مشترک بیانیہ عناصر پائے جاتے ہیں۔ بیانیہ کے یہ عناصر کسی ناول یا کہانی کے اعضا تصور کیے جاتے ہیں۔ وہ عناصر جو کسی کہانی یا ناول کی تکمیل کر سکتے ہیں اور اسے ایک کامیاب فن پارہ بنا سکتے ہیں، وہ سیٹنگ، کردار، تھیم، اسلوب، نقطہ نظر، پلاٹ، کہانی اور ڈکشن وغیرہ ہیں۔

سیٹنگ وہ پس منظر ہے جس کے تحت بیانیے کا عمل وقوع پذیر ہوتا ہے۔ اس کا تعلق کہانی کے زمان و مکان دونوں سے ہے اور اس میں خاص وقت یا دورانیہ۔ جغرافیائی مقام، ثقافتی ماحول کے ساتھ ساتھ سماجی اور سیاسی حقائق بھی شامل ہیں۔ سیٹنگ کا دارومدار تھیم پر اور مقامات کے انتخاب پر ہوتا ہے۔ جیسے گھر، جنگل، محل یا کارگاہ۔ لکھاری پلاٹ کے واقعات اور ترتیب کے مطابق مختلف مقامات کا انتخاب کر سکتا ہے۔ سیٹنگ اکثر تفصیل اور جزیات نگاری سے قائم کی جاتی ہے، لیکن اسے کردار کے عمل، مکالمے یا سوچ کے ذریعے بھی ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ تاہم پس منظر کے طور پر تعریف کیے جانے کی بنیاد پر اسے کہانی میں بہت زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ یہ نہ صرف قاری کو حقیقی واقعات کا تاثر دیتی ہے بلکہ کردار کی داخلی زندگی کے معروضی correlative کا کردار بھی ادا کرتی ہے۔ سیٹنگ ایک ماحول یا مُوڈ پیدا کر کے کرداروں یا پلاٹ پر بھی اثرانداز ہو سکتی ہے اور تجویز یا زیادہ براہ راست علامت نگاری کے ذریعے تھیم قائم کرنے میں مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔

سیٹنگ کو اضداد (contrast) کے لیے بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔ کوئی واقعہ غیر متوقع جگہ پر رونما ہوتا ہے۔ اور قاری سیٹنگ سے جتنا زیادہ نامانوس ہوتا ہے، سیٹنگ اتنی ہی زیادہ دلچسپ ہوتی ہے۔ وقت ہر کہانی کے لیے بہت اہم ہوتا ہے۔ کہانی جس عہد میں وقوع پذیر ہوتی ہے، وہ سیٹنگ کے لیے سامنے رکھنے کا واحد temporal عنصر نہیں ہوتا۔ سال کا وقت طبعی سیٹنگ کو تبدیل کر سکتا ہے۔ سردی، خزاں، بہار۔ عام طور پر سردی سال کے دیگر موسموں کے مقابلے میں زیادہ gloomy وقت ہوتا ہے، لیکن ایسا ہمیشہ نہیں ہوتا۔

مقام میں وسیع منظر بھی شامل ہے جو شہر، علاقہ یا ریاست پر مشتمل ہو سکتا ہے اور چھوٹا منظر بھی جس میں مقامی معاملات، رہنے اور کام کے مقامات، گلیاں اور ایوان اور دیگر مقامی تفصیلات شامل ہو سکتی ہیں۔ کہانی

جس جگہ پر وقوع پذیر ہوتی ہے، وہ حقیقی یا فرضی ہو سکتی ہے۔ کہانی کا مزاج یا ماحول یہ تاثر دیتا ہے کہ یہ قارئین میں جذبات پیدا کرتا ہے۔ لکھاری خاص تفصیلات کے انتخاب کے ذریعے موزوں مُوڈ پیدا کرتے ہیں جیسا کہ امیجز اور منتخب کردہ الفاظ اور جملے۔

تعدیلی(Neutral)، روحانی(Spiritual)اور ابعادی(Dynamic)یہ تین قسم کی سیٹنگ ہے جو اضداد (Contrast)کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔تعدیلی سیٹنگ وہ جگہ ہے جہاں عمل رونما ہوتا ہے۔ روحانی سیٹنگ طبعی سیٹنگ میں ڈھلی ہوئی اقدار پر منحصر ہوتی ہے۔ طبعی سیٹنگ اور اخلاقی اقدار کے مابین سادہ تعلق نہیں پایا جاتا۔ اور آخر میں ڈائنامک سیٹنگ ایک کردار کے رول پر حاوی ہو سکتی ہے۔

ناول کے اہم ترین اجزا میں سے ایک ہونے کی بنیاد پر پلاٹ کی اپنی اہمیت ہے۔ یہ ناول کی کہانی کا مکمل ڈھانچا ہوتا ہے۔ یہ کہانی کے دیگر عناصر کو ساتھ لے کر چلتا ہے۔ پلاٹ کو قابل یقین، plausible، لچک دار اور دلچسپ ہونا چاہیے۔ پلاٹ ان واقعات کی ترتیب اور تسلسل کا نام ہے جو کہانی کی تشکیل کرتے ہیں۔ ارسطو نے اپنی کتاب ''بوطیقا'' میں لکھا ہے کہ پلاٹ کا ایک آغاز، وسط اور ایک انجام ہوتا ہے۔ یہ واقعات کا ایک تسلسل ہے جو سبب اور تاثر کے رشتے میں جڑا ہوتا ہے۔ عام طور پر پلاٹ زیادہ شدید نوعیت کے تضادات، صورت ہائے حال، ایک نقطہ عروج اور حتمی تحلیل پر مشتمل ہوتا ہے۔ پلاٹ کو کہانی کے منکشف ہونے کے ساتھ ساتھ آگے بڑھنا چاہیے۔ عام طور پر کہانی کے اختتام سے قریب تر عروج بہتر طور سے قائم کیا جاتا ہے۔ ناول جیسی طویل نگارشات میں کئی ذیلی پلاٹ اور ثانوی نقطہ ہائے عروج اور حل ہو سکتے ہیں۔ پلاٹ میں فلیش بیک کا فراواں استعمال ہوتا ہے۔ کہانی جب زمانی ترتیب سے(chronologically) چلتی ہے تو وہ زیادہ توانا ہوتی ہے۔

کہانی پلاٹ کے گرد گھومتی ہے۔ پلاٹ کئی حصوں سے مل کر تشکیل پانے والے واقعات پر مشتمل ہوتا ہے۔ یہ تسلسل یا ترتیب ایک انکشاف سے شروع ہوتی ہے، تضاد، نقطہ عروج اور تحلیل میں فروغ پاتی ہے۔ افلاطون کا تصور پلاٹ مقام، وقت اور طریق پر مشتمل ہے۔ پلاٹ ایسی اصطلاح ہے جو یہ نشان دہی کرتی ہے کہ واقعات کو کس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ وہ قاری پر اثر انداز ہو سکیں۔ یہ واقعات کی حقیقی نہیں بلکہ مصنوعی ترتیب ہوتی ہے۔ یہ بیان کے دو بنیادی اجزا سے تشکیل پاتا ہے۔ الف۔ ترتیب جس میں کہانی کو ایک

زمانی ترتیب سے بیان کیا جاتا ہے یا فلیش بیک کے فراواں استعمال سے یا نفسیاتی ترتیب میں۔ب۔ جدیدیت پسند طریق پر خطی انداز میں روایتی طو پر کہانی آگے بڑھتی ہے۔

پلاٹ کہانی میں واقعات کی ایسی ترتیب اور تسلسل کا نام ہے جس طرح لکھاری انہیں ترتیب دیتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں پلاٹ واقعات کی اس ترتیب کا نام ہے جس کا تعین لکھاری کرتا ہے۔ یہ واقعات کی ایک کڑی ہوتی ہے اور ہر واقعہ پہلے کے واقعات کا نتیجہ ہوتا ہے اور کچھ بعد میں آنے والے واقعات کا سبب بنتا ہے۔ اس کا مقصد تناؤ کی فضا پیدا کر کے قارئین کو مشغول کرنا ہے، تاکہ وہ یہ جاننے کی ضرورت محسوس کریں کہ آگے کیا ہوتا ہے۔ ہیرو اور ولن دونوں ایک دوسرے کو پریشان کرتے رہتے ہیں اور دباؤ میں improvise کرنے پر مجبور کرتے رہتے ہیں۔ یہ سلسلہ تب تک جاری رہتا ہے جب تک ایک کو دوسرے پر برتری حاصل نہیں ہو جاتی۔ اگر پلاٹ ایک واحد مرکزی مسئلے کے گرد بُنا جاتا ہے تو یہ بالعموم مسئلے کے حل کے ساتھ ہی ختم ہو جاتا ہے۔ اگر پلاٹ میں مسائل کا ایک سلسلہ موجود ہو، تو یہ اس وقت ختم ہوتا ہے جب اس کا آخری مسئلہ حل سے ہمکنار ہوتا ہے۔

کہانی، ساخت، عنوان، آغاز، وسط اور انجام پلاٹ کے کلیدی عناصر ہیں۔ پلاٹ کے برعکس کہانی کسی افسانوی نثر پارے میں واقعات کی اس ترتیب کا نام ہے جس میں وہ اصل میں رونما ہوتے ہیں۔ کہانی اور پلاٹ میں فرق ہو سکتا ہے، کیونکہ لکھاری فلیش بیک، یاد آوری، introspections اور فلیش فارورڈ جیسے وسیلے استعمال کرتے ہیں تاکہ پلاٹ ہمیشہ زمانی ترتیب سے ہی آگے نہ بڑھے۔ کہانی اس وقت تک اپنا وجود رکھتی ہے جب تک حل طلب مسائل موجود رہتے ہیں۔

ساخت یا ڈھانچا کسی ناول کے فریم ورک کا نام ہے۔ یہ وہ طریقہ ہے جس میں پلاٹ زیادہ سے زیادہ تجسس پیدا کرنے کے لیے منطقی اور ڈرامائی دونوں اطوار میں منظم ہوتا ہے۔ تمام صورتوں میں یہ ایک عنوان، ایک آغاز، ایک وسط اور ایک انجام کا حامل ہوتا ہے۔ کچھ ناولوں میں تمہیدات (prologues)، چند ناولوں میں epilogues اور ان سے بھی چند میں دونوں پائے جاتے ہیں۔ عنوان حد سے زیادہ مختصر نہیں ہو سکتا، تاہم بہت سے عنوانات صرف ایک لفظ پر مشتمل ہوتے ہیں۔

ہر آغاز قارئین سے ایک پیمان باندھتا ہے۔ ایک رومانوی ناول انہیں تجسس اور تفریح فراہم کرنے کا عہد کرتا ہے، سِرّی ناول انہیں دانشورانہ سطح پر چیلنج کرنے کا عہد کرتا ہے اور ایک سنسنی خیز ناول انہیں پر

جوش کرنے کا عہد کرتا ہے اور اس بات میں حیران رکھتا ہے کہ اب آگے کیا ہونے والا ہے۔ڈراؤنے ناول انہیں خوفزدہ کرنے کا عہد کرتے ہیں۔ عام طور پر قارئین کو اس لمحے میں کہانی میں داخل کیا جاتا ہے جب پوزیشن خطرے میں پڑتی ہے۔ مثالی صورت یہ ہے کہ قارئین کو پہلے باب میں کردار مشکل میں نظر آنے چاہییں۔ پہلے صفحے سے اور بہتر یہ ہو گا کہ پہلے پیراگراف سے۔

وسط وہ حصہ ہے جو تضاد کو بڑھاوادیتا ہے، مرکزی کرداروں کو فروغ دیتا ہے اور دیگر کردار متعارف کرواتا ہے۔ اس کی بُنت ان پیچیدگیوں سے ہوتی ہے جن میں چیزیں ہیرو کے لیے ابتر ہوتی جاتی ہیں اور ایک ایسا بحران سامنے آتا ہے جس میں اسے ایسا فیصلہ کرنا ہوتا ہے جو اسے حتمی مقصد کے حصول میں کامیاب یاناکام کر سکتا ہے۔

پیچیدگیوں کے ساتھ، مسائل کے حل کے لیے ہیرو کی ہر کوشش عام طور پر مسئلے کو زیادہ ابتر بنادیتی ہے، یا نیااور زیادہ پریشان کن مسئلہ پیدا کر دیتی ہے۔ اگر اس کی صورت حال بہتر بھی ہوتی ہے تو اس کی مخالف قوتیں اس کے مقابلے میں زیادہ توانا ہو جاتی ہیں۔ وسط کے اختتام تک تمام مختلف قوتیں جو کہانی کے عروج پر ایک دوسرے سے ٹکرائیں گی، سامنے آجانی چاہییں۔

اختتام کے قریب آنے پر کہانی محدود ہوتی جاتی ہے، تاکہ انجام واضح اور فیصلہ کن انداز میں وقوع پذیر ہو سکے۔ ذیلی پلاٹ اور ثانوی امور کو ٹھکانے لگا دیا جانا چاہیے۔ اگر ناول میں متوازی پلاٹ ہیں تو انہیں ایک واحد پلاٹ لائن میں ضم کر دیا جائے۔ تمام ذیلی کرداروں کو offstage کر دیا جائے تاکہ مرکزی کردار spotlight میں حتمی جنگ لڑ سکیں۔

اختتام نقطہ عروج اور حل پر مشتمل ہوتا ہے۔ کلائمیکس جسے showdown بھی کہا جاتا ہے، وہ فیصلہ کن واقعہ ہوتا ہے جو تضاد کی تحلیل کرتا ہے۔ اگرچہ ایک قسم کے ناول میں تناؤ اور عمل کے کئی ایک نقطہ ہائے عروج ہو سکتے ہیں، لیکن کلائمیکس ارفع ترین نقطہ ہوتا ہے۔ یہ ان حقائق اور واقعات کے منطقی ملاپ اور انجذاب کا نام ہے جو ناول میں پہلے رونما ہو چکے ہوتے ہیں۔ اسے وہ حتمی سرپرائز بھی سمجھا جا سکتا ہے جو مرکزی راز (Mystery) کا جواب منکشف کرتا ہے۔ یہ وہ لمحہ ہے جو اس تمام تر تناؤ کو رفع کرتا ہے جو کہانی کے آغاز اور وسط میں پروان چڑھا ہے۔

ایک بار جب کلائمیکس کا مرحلہ گزر جاتا ہے تو falling action تیزی سے کہانی کو انجام کی طرف بڑھاتا ہے، جو کہ پلاٹ کے حتمی حاصل کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ یہ واقعات کی حتمی توضیح ہے۔ اس کا وظیفہ کہانی کو کھولنا اور منکشف کرنا ہے۔ تحلیل کو denoument کے طور پر بھی جانا جاتا ہے جس کا لغوی مطلب گرہ کشائی ہے۔ پلاٹ کہانی کی زمانی ترتیب کا خاکہ ہے۔ پلاٹ عام طور پر کہانی کے کسی تضاد سے اٹھتا ہے جو آخر پر ایک climatic لمحے میں ڈھل جاتا ہے۔

کہانی پلاٹ کے گرد گھومتی ہے۔ ایک پلاٹ کئی حصوں سے مل کر بننے والے وقوعوں سے تشکیل پاتا ہے۔ تسلسل ایک پس منظر یا exposition سے شروع ہوتا ہے، تضاد میں عروج پر جاتا ہے۔ یہاں فروغ دینے والا عمل اور protagonist اور antagonist دونوں قوتیں بھی کار فرما ہوتی ہیں۔ کلائمیکس کہانی کے وسط میں نقطہ عروج کا نام ہے اور حل فتح، شکست، دکھی انجام یا خوش انجام پر مشتمل ہوتا ہے۔ افلاطون کا پلاٹ کا تصور مقام، وقت اور انداز پر بنیاد رکھتا ہے۔

ہر کہانی کا مرکزی کردار ہوتا ہے، لیکن کیا ہر کہانی کا پلاٹ ہوتا ہے؟ جواب یہ ہے کہ ہر کہانی میں پلاٹ نہیں ہوتا، لیکن ہر اچھی کہانی میں یہ موجود ہوتا ہے۔ اگر ایک کہانی میں پلاٹ ہی موجود نہ ہو تو یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ یہ ایک بری کہانی ہے اور ہر گز قابل اشاعت نہیں ہے، کیونکہ اس میں کچھ رونما ہونے والا نہیں ہے۔

عمل (action) پلاٹ نہیں ہوتا۔ پلاٹ اس سے مختلف چیز ہے۔ چاہے ہم تفصیلی پلاٹ لکھنا چاہتے ہوں یا اپنی کہانی کا آغاز ہی کر رہے ہوں، ہمیں پلاٹ کو مد نظر رکھنا چاہیے۔ کرداروں کے بغیر کوئی کہانی نہیں ہو سکتی چاہے پلاٹ بھی موجود ہو۔ اسی طرح اگر ہمارے پاس دنیا کے بہترین کردار بھی موجود ہوں تو پلاٹ کے بغیر کہانی کا وجود نہیں ہو سکتا۔ دونوں ناگزیر ہیں۔ کسی ایک کا انخلا ہماری کہانی کو سنگین دھچکا لگا سکتا ہے اور اس میں رکاوٹ ڈال سکتا ہے۔ پلاٹ دنیا کی کسی چیز کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے۔ یہ خوش، اداس، سنجیدہ، مزاحیہ۔ حقیقت پسندانہ اور تخیلاتی ہو سکتا ہے۔ اس کا واحد وظیفہ قاری کو راغب کرنا اور اسے کہانی میں منہمک کرنا ہے۔ اگر لکھاری کہانی میں ذیلی پلاٹ داخل کرتا ہے تو وہ ناول میں دلچسپی کا عنصر بڑھا سکتا ہے۔ ایک ذیلی پلاٹ دراصل ثانوی پلاٹ strand ہے جو کہ کسی بھی مرکزی کہانی یا مرکزی پلاٹ کے لیے معاون نوعیت کی کہانی ہوتی ہے۔ ذیلی پلاٹ مرکزی پلاٹ سے زمان و مکان یا موضوعاتی اہمیت کے

حوالے سے منسلک ہو سکتے ہیں۔ذیلی پلاٹوں میں اکثر اوقات معاون کردار شامل ہوتے ہیں جو کہ protagonist اور antagonist سے ہٹ کر ہوتے ہیں۔

تضاد (Conflict) ناول کا بہت اہم عنصر ہے جو مرکزی کردار اور اس کے معروض کے مابین پیش کیا جاتا ہے۔ناول کو دلچسپ اور "مصالحہ دار" بنانے کے لیے یہ ضروری ہے۔ہیرو اور ولن کے درمیان تضاد، ہیرو اور ثانوی کرداروں کے درمیان تضاد اور اسی طرح دیگر تضادات اس کا حصہ ہو سکتے ہیں۔تضاد کے بغیر کہانی میں سنسنی یا جوش کا عنصر مفقود ہوتا ہے۔لوگ ہر کسی کو ہر کسی سے متفق ہوتا دیکھنے سے نفرت کرتے ہیں۔

تھیم اس تفہیم کا نام ہے جس کا ابلاغ لکھاری اپنے ادب پارے کے ذریعے کرنا چاہتا ہے۔یہ وہ مرکزی اور معیاری خیال ہے جس پر پوری کہانی کی ساخت گری ہوتی ہے۔یہ اس تصور کی تفہیم اور معنویت ہے جو ہم کسی فکشن پارے کے مطالعہ سے کشید کرتے ہیں۔بعض اوقات تھیم ایک سے زیادہ بھی ہو سکتی ہے۔مرکزی تھیم بیانیے کے موضوع کو تقویت دیتی ہے۔کہانی کی تھیم اکثر تجریدی ہوتی ہے اور اسے بیانیے میں براہ راست بیان نہیں کیا جاتا۔یہ کہانی میں رونما ہونے والے ٹھوس واقعات کے ذریعے کہانی میں داخل ہوتی ہے۔تھیم لکھاری کے فیصلے کی راہ نمائی کرتی ہے کہ کون سی راہ اختیار کرنی ہے، کہانی کے لیے کون سا انتخاب درست اور کون سا غلط ہے۔تھیم کے ذریعے لکھاری دراصل اپنی تحریر کی ساخت گری اس تصور پر کرتا ہے جو شروع سے آخر تک اسے راستہ دکھاتا ہے۔کسی کہانی کے لیے موزوں ترین تھیم وہ ہو سکتی ہے جو لکھاری کے مافی الضمیر یا مرکزی خیال کو زیادہ صراحت کے ساتھ بیان کرنے میں اس کی معاونت کرتی ہے۔کچھ ادب پاروں میں تھیم ایک واضح عنصر کے طور پر موجود ہوتی ہے اور اسے غلط نہیں لیا جا سکتا، جبکہ دیگر ادب پاروں میں تھیم زیادہ ابہام انگیز ہوتی ہے۔مرکزی تھیم وہ خیال ہے جسے لکھاری لے کر چلتا ہے۔یہ کہانی میں اہم ترین خیالات میں سے ایک بن جاتا ہے۔ثانوی تھیم ایسے خیالات ہوتے ہیں جو وقتاً فوقتاً ظاہر ہو سکتے ہیں، لیکن یہ کم اہم ہوتے ہیں۔

تھیم ادب پارے میں مرکزی یا غالب خیال اور کہانی کی روح ہوتی ہے۔غیر افسانوی نثر میں اسے عمومی موضوع گفتگو سمجھا جا سکتا ہے، یعنی ڈسکورس کا موضوع۔شاعری، فکشن اور ڈرامہ میں یہ ایک تجریدی تصور ہوتا ہے جسے شخص، عمل، فن پارے میں امیج ظاہر کر کے ٹھوس وجود عطا کیا جاتا ہے۔کسی ادب پارے کی تھیم کو explicity بھی کہا جا سکتا ہے لیکن اکثر اوقات یہ موٹفز (motifs) کی recurrence کے ذریعے

بالواسطہ ظاہر ہوتی ہے۔ادب میں مقبول تھیم انسانی فطرت اور ان اہم ترین انسانی تجربات کے متعلق ہوتی ہے جو عالم گیر / آفاقی نوعیت کے ہوں،اور جو انسانی زندگی میں بنیادی جذبات اور تعلقات کا احاطہ کرتے ہوں۔

کردار نگاری ان فرضی لوگوں (کرداروں) کی تخلیق کا عمل ہے جا قارئین کے لیے حقیقی اور قابل یقین کے طور پر سامنے آتے ہیں۔زیادہ تر کہانیوں میں کردار اور ان کے آپس تعاملات پلاٹ کو آگے بڑھاتے ہیں اور سنسنی، تجسس اور تناؤ پیدا کرتے ہیں۔ قارئین کہانی میں اترنے کے لیے کرداروں پر بھروسہ کرتے ہیں۔کردار نگاری کا تعلق اس بات سے ہے کہ کوئی کردار کس طرح منکشف کروایا جاتا ہے یا قائم کیا جا تا ہے۔کرداروں کے افکار اور مکالموں کے ذریعے ان کی فطرت کو کم ترین تفصیل اور اعمال کے ذریعے بھی سامنے لایا جا سکتا ہے۔ لکھاری کو چاہیے کہ وہ قاری کو کرداروں کے بارے میں فیصلہ کرنے دے۔اسے ان کے حوالے سے قاری پر اپنا فیصلہ مسلط کرنے سے گریز کرنا چاہیے۔کردار کے محسوسات کو راوی کی جانب سے بیان کرنے کی بجائے ظاہر کیا جانا چاہیے۔

کردار عام طور پر انسانی ہوتے ہیں۔ تاہم یہ جانور۔ اجنبی مخلوق (ایلین)،روبوٹ یا کوئی دیگر شے بھی ہو سکتے ہیں۔ کرداروں کے نام، طبعی وضع قطع اور شخصیت ہوتی ہے۔وہ اکثر خاص قسم کا لباس پہنتے ہیں اور سلینگ اور جارگن کا استعمال کرتے ہوئے گفتگو کرتے ہیں۔ان کے اپنے لہجے ہوتے ہیں۔وہ ایک دوسرے کے ساتھ زبانی (Verbal) اور غیر زبانی (Non verbal) ابلاغ کرتے ہیں۔

کرداروں کو کہانی کے ابتدائی حصے میں متعارف کروانا چاہیے۔ایک کردار جتنا زیادہ منظر پر آتا ہے یا اس کی نشان دہی کی جاتی ہے، لکھاری اس کے ساتھ اتنی ہی زیادہ اہمیت منسلک کرتا ہے۔مرکزی کردار کو بھی سیٹنگ سے پہلے متعارف کرا دینا چاہیے، تاکہ سیٹنگ اس کردار کے نقطہ نظر سے متعارف کرائی جاسکے۔ تاہم، کچھ بہت اچھی کہانیاں ایسی ہیں جن میں زیادہ تر بیان کرداروں کے محسوسات یا افکار کے بارے میں ہوتا ہے، یا جس میں کرداروں کے محسوسات اور افکار کے تجزیے کے ساتھ بیان کی تفصیل موجود ہوتی ہے۔ کرداروں کی تقسیم مرکزی یا ثانوی کے طور پر ہوتی ہے جس کا دارومدار کہانی میں ان کی اہمیت اور کردار کی ماہیت پر ہوتا ہے۔

کردار نگاری کے تین بنیادی طریقے ہیں:

۱۔ کردار کے خالق کی جانب سے براہ راست exposition کے ذریعے explicit اظہار تعارفی بلاک کی صورت میں یا زیادہ تر پورے فن پارے میں ٹکڑوں کی صورت میں جس کی وضاحت عمل (action) سے ہوتی ہے۔

۲۔ عمل (action) میں پیش کش جس میں لکھاری کا explicit اظہار یا تو بہت کم ہوتا ہے، یا ہوتا ہی نہیں۔ اس توقع پر کہ قاری عمل سے کردار کے خصائص (attributes) کشید کر لے گا۔

۳۔ کردار کے اندر سے، لکھاری کے explicit اظہار کے بغیر، کردار کی داخلی ذات پر عمل اور جذبات کے تاثر کی بنیاد پر۔ اس توقع سے کہ قاری اس کردار کے خصائص (attributes) تک رسائی حاصل کر لے گا۔

لیکن ان طریقوں سے قطع نظر، جن میں کردار پیش کیا جاتا ہے، لکھاری کسی کردار کی شخصیت کے دیگر عناصر کے exclusion میں کسی ایک غالب وصف پر مرتکز ہو سکتا ہے۔ یا پھر لکھاری ایک مکمل دائروی (Rounded) شخصیت پیش کرنے کی کوشش کر سکتا ہے۔ اگر کسی غالب وصف کی پیش کش کو انتہا تک لے جایا جاتا ہے تو اس سے ایک قابل یقین کردار کی بجائے ایک caricature سامنے آئے گا۔ اگر اس طریقے کو مہارت سے برتا جائے تو یہ ایسے دو ابعادی کردار سامنے لا سکتا ہے جو دلچسپ اور موثر ہوتے ہیں، لیکن گہرائی سے محروم ہوتے ہیں۔

کوئی کردار جامد (Static) یا متحرک (Dynamic) ہو سکتا ہے۔ ایک جامد کردار وہ ہے جو بیانیے کے آگے بڑھنے کے ساتھ ایک خفیف سی تبدیلی سے گزرتا ہے۔ ایک متحرک کردار وہ ہے جو واقعات کے رد عمل کے نتیجے کے طور پر تغیر پذیر ہوتا ہے۔ زیادہ تر عظیم ڈراموں اور ناولوں میں زیادہ تر ہیروانہ کردار متحرک ہوتے ہیں۔ افسانوں میں زیادہ تر جامد کردار عمل کا سبب بننے والے تغیر کی بجائے عمل کے ذریعے منکشف کیے جاتے ہیں۔

اسلوب زبان کے استعمال کا ایک خاص قرینہ اور لکھاری کی خصوصیات میں سے ایک ہے۔ یہ وہ قرینہ ہے جس میں ایک لکھاری زبان کا استعمال کرتا ہے۔ یہ ڈکشن، لہجہ، نحو، امیجری، آہنگ اور صنائع بدائع کے استعمال پر مشتمل ہوتا ہے۔ موثر ترین تحریر میں فعل معروف کا استعمال ہوتا ہے، نسبتاً مختصر، ٹھوس الفاظ استعمال ہوتے ہیں، اور طویل الفاظ تجریدیت کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ الفاظ کا انتخاب کہانی کا لہجہ قائم کرنے

میں مدد دیتا ہے۔ اسلوب دو عناصر کا مرکب ہوتا ہے۔ اول؛ وہ خیال، فکر جسے پیش کرنا ہے اور دوم؛ لکھاری کی انفرادیت۔ اسلوب میں امیجری، علامت نگاری، ساخت زبان، ڈکشن اور ماحول جیسے عناصر شامل ہوتے ہیں۔

اردو ناول میں اسلوب اور تکنیک کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک اہم اور قابل توجہ عنصر وہ بیانیہ تکنیک ہے جو ناول کے جدید تھیورسٹوں کے ہاں اہم سروکار بن چکی ہے۔ ناول نگار جب کہانی بیان کرنے کے زاویہ نظر کا انتخاب کرتا ہے اور واقعات یا حقائق کے ایک سلسلے کو یاد میں لاتا ہے تو اسے بیان کرنے کا عمل (narration) کہا جاتا ہے۔ ہربرٹ ریڈ اس کی تخصیص یوں کرتا ہے:

> "بیانیہ کا مقصد قاری کو پیش کی جانے والی شے یا عمل کا عین بصری نمونہ پیش کرنا ہوتا ہے۔ جو سامنے آیا ہے، قاری اسے علامت میں ڈھالے اور یہ علامات دیکھی گئی اشیا کا تاثر قاری تک منتقل کریں"(۴۱)

ناول کوئی جامد و ساکن شے نہیں ہے۔ ہم پر تھیم اور کردار کی پرتیں کھلنے کا عمل جاری رہتا ہے۔ اس لیے بیانیہ کو ایڈیگر نے بجا طور پر یوں بیان کیا ہے:

> "بیانیہ کا سروکار عمل کی ترتیب اور فکر اور وقت میں اس کے تحرک سے ہی نہیں ہوتا، بلکہ اس کا تعلق ادنیٰ جذبات کے لامتنہی سلسلے سے ہوتا ہے جس کا مرکزی عمل کے ساتھ کوئی خاص تعلق نہیں ہوتا اور ممکن ہے کہ یہ گفتگو میں شامل افراد کے اخلاق و آداب اور اشارتوں کے علاوہ کچھ بھی سامنے نہ لائے۔"(۴۲)

ابتدائی لکھاریوں میں چاوسر، ڈریڈن، ڈوفے، سکاٹ اور ولیم موریس بیانیہ تکنیک کے شان دار ترجمان تھے۔ جہاں تک بعد کے ناول نگاروں کا تعلق ہے، تو ورجینیا وولف، ڈی۔ ایچ لارنس، ڈوماس، ایملی برونتے، ہینری جیمس اور ولیم گولڈنگ کی بیانیہ تکنیک کے آزادانہ اور پروقار تحرک کی تحسین کیے بغیر نہیں رہا جا سکتا۔

بیانیہ کے وسیلے سے پلاٹ کی پرتیں آہستہ آہستہ اور بتدریج کھلتی ہیں اور بعض اوقات یہ مکالمے سے ظاہر ہوتی ہیں۔ بیانیہ کے پیٹرن میں ڈیزائن اور نامیاتی تشکیل شامل ہوتی ہے۔ بیانیہ تخلیق میں تشکیل پلاٹ کے طور پر موجود ہوتی ہے۔ بیانیہ یا لکھاری کے قائم کردہ نقطہ نظر کے ذریعے قاری کو ان کرداروں، معرکوں، معروض اور واقعات سے متعارف کرایا جاتا ہے جو کسی نثر پارے کی ساخت گری کرتے ہیں۔

کہانی کی پیش کش کے کئی قرینے ہیں۔ مقبول ترین قرینہ "غائب راوی" کا بیانیہ ہے۔ یہاں ایڈیگر کے مطابق "مصنف" بیان کے عمل، تفصیل اور عکاسی کا ذمہ دار ہے اور صرف مکالمے میں ہی اپنی شناخت گم کرتا ہے۔(۴۳) یہ طریقہ آسان ہے، کیونکہ اس میں تصور کیا جاتا ہے کہ مصنف اپنے کرداروں کے ہر جذبے اور مُوڈ سے پوری طرح واقف ہے اور ناول نگار کی یہ فرض کردہ ہمہ دانی کردار نگاری اور کیفیات کی تخلیق میں خاصی لچک فراہم کرتی ہے۔ میریم ایلٹ کے مطابق "خالص" ناول نگار اور جمالیاتی لکھاری اس طریقے کو اہمیت دیتے ہیں کیونکہ یہ انھیں انتہائی موضوعی اور ذاتی تاثرات کا اظہار کرتے وقت فن کارانہ معروضیت اور غیر جانب داری میں معاونت کرتا ہے۔ یہ تخیلاتی وجدان کے انحرافی پہلوؤں کا راستہ بھی روکتا نظر آتا ہے۔"(۴۴)۔ ہینری جیمز کے ہاں The Ambassadors میں مصنف فن کارانہ غیر جانب داری یا "متبادل ویژن" کو فرض کرتا ہے جس کا اطلاق "شعور کی ڈرامائی تشکیل" یا مصنف کی اپنے کرداروں کے ساتھ تقریباً کامل لاتعلقی پر ہوتا ہے۔(۴۵)

بیانیے کا ایک اور قرینہ ان یادداشتوں کا ہے جس میں subject خود اپنی کہانی بیان کرتا ہے۔ یہ متکلم راوی کا بیانیہ ہے۔ اسے غائب راوی کے بیانیے پر اس اعتبار سے فوقیت حاصل ہے کہ اس میں subject کے حقیقی محسوسات اظہار پا سکتے ہیں۔ اس میں سچ کی زیادہ گنجائش اور امکان موجود ہوتا ہے، کیونکہ یہ قاری اور subject کے مابین براہ راست ابلاغ کی ایک صورت سمجھی جاتی ہے۔ اس بیانیے کے نقائص اور نقصانات بھی ہیں کیونکہ اس میں نقطہ نظر فردِ واحد یا "Persona" کے تجربے تک محدود ہوتا ہے۔ اس کی اس تحدید کے حوالے سے لوبک کا کہنا ہے: "۔۔۔ فکشن کو سچ لگنا چاہیے اور بے ترتیبی میں سچ نہیں لگتا اور ناول کے پس منظر میں وہ استناد موجود نہیں ہوتا جو اس کی ظاہری آمادگی سے آزاد حیثیت میں سچ کی تائید کرتا ہو۔"(۴۶) ہینری جیمز اور انتھونی جیسے کچھ ناول نگاروں نے بھی بیانیے کے اس طریقے کے کچھ معائب کی نشان دہی کی ہے، کیونکہ "میں" کے نقطہ نظر سے تحریر تعلّی یا دکھاوے کی انکساری کو سامنے لا سکتی ہے۔(۴۷)۔ چارلس ڈکنز کا Oliver Twist اس طرز کے بیانیے کی بہترین مثال ہے۔ ولیم گولڈنگ کے ناول Free Fall میں بھی متکلم راوی کا بیانیہ استعمال کیا گیا ہے جہاں نقطہ نظر سیمی ماؤنٹ جوائے نامی محض ایک شخص کے تجربے تک محدود رہتا ہے۔ اس طریقے میں egotism پر قابو پانے کی غرض سے کہانی کو خارجی غائب راوی بیانیے کے فریم ورک میں محدود کرنے کے لیے "میں" کے ذاتی اظہار کا رستہ دے کر کہانی در کہانی کا وسیلہ استعمال کیا جاتا ہے۔ ایملی

برونٹے جیسے مشاق لکھاری نے The Wuthering Heights میں یہ قرینہ برتا ہے۔ سکاٹ، ڈکنز اور کونارڈ جیسے لکھاریوں کے ہاں بھی اس قرینے کا استعمال دیکھا جا سکتا ہے۔

کچھ ناول نگار ایسے ہیں جو تمام تر بیانیہ قرینوں سے انحراف کرتے ہیں اور اپنا بالواسطہ اور جداگانہ طریقہ استعمال میں لاتے ہیں۔ یہ تجربے کسی خاص تجربے کے جمال اور صراحت کو گرفت میں لاتا ہے۔ ۱۹۲۰ اور ۱۹۳۰ کے زمانے کے تجربہ پسند لکھاریوں نے اسے ڈرامائے ہوئے شعور کی صورت میں ڈھالا ہے جسے "شعور کی رو" کی تکنیک کہا جاتا ہے۔ یہ روحانی اور ذہنی تجربہ کرنے کی جدید سعی ہے اور اس طور کردار حقیقی ترین انداز میں پیش کیے جاتے ہیں۔ ولیم جیمس نے Principles of Psychology (۱۸۹۰) میں "شعور کی رو" کی اصطلاح متعارف کرائی۔ ہینری جیمس اس تکنیک کا نقیب ہے۔ اس کے ناول نفسیاتی عناصر کا اظہار کرتے ہیں جس میں واحد نقطہ نظر موجود ہوتا ہے اور پورے کا پورا ناول واحد کردار کے شعور کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ رابرٹ ہیمفری کی رائے میں شعور کی رو کا حامل فکشن "اس قسم کا فکشن ہے جس میں بنیادی توجہ شعور کے prespeech درجوں پر دی جاتی ہے جس کا بنیادی مقصد کرداروں کی نفسیاتی اساس کو بے نقاب کرنا ہوتا ہے۔"[(۴۸)] اس تکنیک کے حقیقی بنیاد گزاروں میں ڈورتھی رچرڈسن، ورجینیا وولف اور جمیز جوائس شامل ہیں۔ شعور کی رو کی پیش کش میں استعمال ہونے والے بنیادی قرینوں میں سے ایک داخلی خود کلامی ہے جسے براہ راست خود کلامی، بالواسطہ خود کلامی اور soliloquy میں تقسیم کیا جاتا ہے۔

بعض اوقات شعور کی رو کے حامل فکشن کے تحرک کو کنٹرول کرنے کے لیے سینمائی وسیلے استعمال میں لائے جاتے ہیں۔ یہ وسیلے "متنوع اختراعات کے لیے حقیقت پر توجہ دینے کی غرض سے فلموں سے مستعار لیے جاتے ہیں"[(۴۹)]۔ فکشن میں ان تمام سینمائی وسیلوں، بالخصوص مونتاژ، کٹ بیک اور desolve کا بنیادی مقصد تحرک اور جوہر کا اظہار ہوتا ہے۔ خاص طور پر مونتاژ کی تکنیک منتشر فریمز کو واحد ہم آہنگ منظر تخلیق کرنے کے لیے منظم اور مربوط کرنے کا کام دیتی ہے۔ فریڈرک آر۔ کارل اور مارون میگالینز زیادہ مناسب رائے دیتے ہیں کہ مونتاژ کے استعمال میں "داخلی خود کلامی کا بنیادی عنصر یہ ہے کہ ماضی اور حال کو ایسے واحد منظر کے طور پر یک جا کیا جا سکتا ہے جو حال میں پورے کا پورا موجود ہو۔"[(۵۰)]۔ رابرٹ ہیمفری کے الفاظ میں اس تکنیک کا بنیادی مقصد:

"انسانی زندگی کے دوہرے عنصر کی پیش کش ہے۔ خارجی زندگی کے ساتھ برجستہ انداز میں داخلی زندگی کی پیش کش۔"(۵۱)

شعور کی رو کی حامل تحریروں میں ان شکستہ اعمال کی تخلیق نو کے لیے رطوریقائی عناصر کا استعمال عیاں ہے جنہیں براہ راست ابلاغ کے لیے محتاط انداز میں محو کیا جاتا ہے۔ اس کے ذریعے فن کار قاری پر من چاہا اثر قائم کر سکتا ہے۔ سی۔ہل ہمیں فکشن میں ہماری عمومی توقع کے بارے میں جامع ترین انداز میں بتاتا ہے:

"کہانی مرکزی شے ہے، اور ایسا تب ہے جب ہم اسے مقابلتاً پیچیدہ سطح پر پیش کرتے ہیں، کیونکہ ہمیں اس سے سروکار ہوتا ہے کہ مصنف کس طرح کہانی گوئی کر رہا ہے اور یہ کہانی گوئی کس طرح اس کے متوقع یا مطلوبہ قارئین سے مطابقت رکھتی ہے۔"(۵۲)

مکالمے کا ذکر بھی اہم ہے اور اس امر کا بھی کہ یہ فکشن کی ہر سطح پر کس طرح بیانیے سے باہم متعلق ہے۔ کردار نگاری میں مکالمے کی افادیت سے انکار ممکن نہیں ہے، کیونکہ زیادہ تر جدید فکشن لکھاریوں نے فطری اور زندگی سے بھرپور مکالموں کو تخلیق کیا ہے۔ گراہم گرین نے Heart of the Matter میں ایسا مکالمہ تخلیق کیا ہے جو بہ یک وقت فطری بھی ہے اور عملی بھی۔ کومپٹن برنیٹ کے ناول بہت ہی کم بیانیے کے حامل ہیں اور بنیادی طور پر یہ مکالماتی نوعیت کے ہیں۔ اس کی واضح مثال A Family and a Fortune ہے۔ ولیم گولڈنگ کے ہاں صنائع بدائع کے حامل کلام کے ساتھ اس کا فراواں استعمال قابل ذکر ہے۔

فکشن کی کسی بھی صنف میں پس منظر اور معروض کو بھی اتنی ہی اہمیت حاصل ہے، اور یہ پلاٹ کے لازمی ڈیزائن کا کام کرتے ہیں۔ پس منظر ڈرامائے گئے کھیل میں کردار اور معروض کے حوالے سے مفید ہوتے ہیں اور ناول نگار حقیقی دنیا کی تخیلاتی تشکیلِ نو میں تسکین حاصل کرتا ہے۔ فضا اور موڈ قاری میں سلسلہ واقعات کے حوالے سے ایک نوع کی توقع پیدا کرتے ہیں۔ تھامس ہارڈی کا ناول Far from the Madding Crowd دہقانی اور چرواہوں کی زندگی کے حوالے سے خاص، شائستہ اور غیر معمولی فضا کا حامل ہے۔

اس بحث کے تناظر میں اسلوب کی تشکیل کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ اسلوب کا تصور خاصا وسیع ہے۔ یہ ناول کی کہانی سے لے کر اس کے اظہار تک ہر عمل پر چھایا ہوتا اور اس کا ناول کے

اجزاء، بیانیہ کی تکنیکوں اور لکھاری کی شخصیت کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ اس تعلق کو مد نظر رکھتے ہوئے ہی کسی ناول کے اسلوب کی درست تفہیم کی جاسکتی ہے۔

معاصر اردو ناول میں اسلوب کے رجحانات کا اجمالی جائزہ

ایک اچھا تخلیق کار کسی ایک مخصوص اُسلوب یا موضوع کا اسیر نہیں ہوا کرتا۔ وہ تخلیقی اُپچ کو اپنے ارد گرد اور بین الاقوامی سطح پر ہونے والے تجربات کی روشنی میں ادل بدل کر اور گُھما پھرا کر جانچتا اور پرکھتا ہے۔ اکیسویں صدی کا فنی سفر لگ بھگ پچیس سال کے دورانیے پر محیط ہے۔ معاصر ناول نگار فنِ بیانیہ کے اسرار سے نہ صرف مکمل طور پر آگاہی رکھتے ہیں بلکہ ان کے بر محل استعمال پر بھی قادر ہیں۔ بیسویں صدی کی آخری دہائی اور اکیسویں صدی کے ابتدائی عشروں میں اردو بیانیے میں ہونے والے تجربات نے باہم آمیزش سے ایسے اسالیب کو جنم دیا جو ایک طرف ان تجربات کا نتیجہ ہیں تو دوسری طرف نِت نئے تجربات کے در وا کرتے ہیں۔ معاصر ناول نگار روایتی اور جدید افسانہ نگاری کے اسالیب سے اکتساب کرتے نظر آتے ہیں لیکن اسالیب کو اپنی تخلیقات میں کسی درجہ مبتدل اور ذاتی صورت میں بھی صرف کرتے نظر آتے ہیں۔ اسی میں تخلیق کار کی بہتری ہے۔ ایک تخلیق کار کو حتّی الامکان کسی ایک اُسلوب یا نظریے کی چھاپ لگوا لینے سے گُریز کرنا چاہیے۔ ہمارے معاصر ناول نگاروں نے اُسلوب اور موضوع کے حوالے سے تنوّع بھی دیا جس میں کامیاب بھی رہے۔

اکیسویں صدی کے ابتدائی دو عشرے اردو ناول کے لیے خاصے زرخیز ثابت ہوئے ہیں کیونکہ جس عہد میں ہم سانس لے رہے ہیں یہ عبوری دور ہے جس میں کسی چیز کو استحکام نہیں ہے۔ انسانی اقدار، روّیے، نظریات، طرزِ زندگی، رہن سہن، تصوّرات و خیالات غرض کسی چیز میں استحکام یا ٹھہراؤ نہیں گو کہ انسانی زندگی میں تغیّر پذیری ہر عہد کی خصوصیت رہی ہے لیکن موجودہ عہد میں تبدیلیوں کی رفتار بہت تیز ہے۔ ٹیکنالوجی کی ترقی اور اس کے نتیجے میں تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی اقدار اور پورے عالمی منظر نامے کی تبدیلی نے ادب بالخصوص نثر (ناول اور افسانے) نے بھی نئے امکانات کی کھوج میں بہت سے مخفی امکانی گوشوں کو بے نقاب کیا ہے۔ ان لکھاریوں میں مستنصر حسین تارڑ، مرزا اطہر بیگ، طاہرہ اقبال، عاصم بٹ، نیلم احمد بشیر، اختر رضا سلیمی، رفاقت حیات، سید کاشف رضا، عاطف علیم، زیف سید، خالد فتح محمد، آمنہ مفتی، انیس اشفاق، محمد حفیظ، حمید شاہد، آزاد مہدی، حسن منظر اور بے شمار لکھنے والوں نے ناول کی نئی جہتوں کو آشکار کیا۔

اکیسویں صدی کے ناول نگاروں نے زندگی کے نت نئے رنگوں اور مسائل کو اپنے انداز میں اس طرح سمیٹا ہے کہ شاید ہی عوام وخواص کی زندگی کا کوئی ایسا پہلو ہو جو اظہار پانے سے رہ گیا ہو۔ جدید عہد میں ہونے والی سماجی، معاشی اور اقتصادی تبدیلیوں نے دیگر شعبہ ہائے زندگی کے ساتھ ساتھ ناول کی صنف کو بھی خاص طور پر متاثر کیا۔ ناول میں جدید عہد کے موضوعات کو سمونے کے ساتھ ساتھ ناول نگاروں نے فن اور اسلوب کی سطح پر بھی نئے تجربات کیے۔ یوں معاصر اردو ناول میں متنوع اسالیب سامنے آئے۔

معاصر اردو ناول میں اسلوب کے نئے تجربات ہونے کی بڑی وجہ یہی سماجی، تہذیبی اور معاشی تبدیلیاں ہیں جو جدید عہد کا طرہ امتیاز ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کسی بھی ناول میں جو قصہ یا کہانی بیان کی جاتی ہے وہ اپنے اظہار کے لیے ایک منفرد اسلوب کا تقاضا کرتی ہے۔ یہ ایسا اسلوب ہوتا ہے جو اس کہانی کے کردار، واقعات، حالات اور ماحول کو فطری تقاضوں سے ہم آہنگ کرتے ہوئے سامنے لاتا ہے۔ ناول نگار کو اسلوب کے حوالے سے دو باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ ایک تو وہ عہد جس کی کہانی کو وہ ناول کا حصہ بنا رہا ہے وہ اپنے پورے فطری انداز میں سامنے آئے۔ دوسرا وہ عہد جس میں وہ کہانی تخلیق کر رہا ہے۔ ناول نگار کے قارئین اسی عہد سے تعلق رکھتے ہیں جس میں وہ کہانی تخلیق کر رہا ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ اس عہد میں پروان چڑھنے والے مختلف فکری اور فنی رجحانات بھی اس کے فکر و فن کو متاثر کر رہے ہوتے ہیں۔ ایسی صورت میں اسے اپنے عہد کے ان رجحانات کو بھی سامنے رکھنا ہوتا ہے۔

معاصر ناول میں اسلوب کے رجحانات کے حوالے سے دیکھا جائے تو کئی رجحانات سامنے آتے ہیں۔ جدید عہد کے ناول نگاروں نے ان رجحانات کو سامنے رکھتے ہوئے اردو ناول کی تخلیق میں اپنی توانائیاں صرف کی ہیں۔

طارق سعید نے اپنی کتاب ”اسلوب اور اسلوبیات“ میں اُسلوب کی مختلف اقسام کا ذکر کیا ہے پھر موجود قومی و بین الاقوامی تناظر میں بھی اُسلوب کی مختلف اقسام منظر عام پر آئی ہیں۔ ان میں سے تین اسلوبی رجحانات کو مد نظر رکھتے ہوئے اکیسویں صدی کے تین تین ناولوں کا اُسلوبی مطالعہ پیش کرنے کی سعی کی گئی ہے جو درج ذیل ہے۔

۱۔ بیانیہ اسلوب (زبان کے حوالے سے)

۲۔ تمثیلی و استعارتی اُسلوب

۳۔ماورائی و داستانوی اُسلوب

اکیسویں صدی کے ناول میں ایک اہم اُسلوبی رجحان بیانیہ اُسلوب (زبان کے حوالے سے) ہے۔اس اُسلوب کے تحت تین ناولوں کا انتخاب کیا گیا جن میں "جندر"(۲۰۱۸ء)،"انواسی"(۲۰۱۹ء)،اور"گرد باد" (۲۰۲۰ء)شامل ہیں۔ان تینوں ناولوں کے انتخاب کی وجہ یہ ہے کہ اوّل یہ ایک ہی وقت میں منظرِ عام پر آئے اور دوسرا یہ کہ ان تینوں ناولوں کا بیانیہ (Narrative) ایک ہی تھا۔"جندر" میں ماضی اور حال کا بیانیہ ہے۔ "انواسی" میں بھی دو تہذیبوں انگریزی اور مشرقی تہذیب کا بیانیہ ہے اور"گرد باد" میں بھی طبقاتی بیانیہ ہے۔ لہٰذا ایک ہی تکنیک میں لکھے جانے والے ناولوں میں استعمال ہونے والی زبان کے حوالے سے بیانیہ یعنی Narration کا مطالعہ کیا گیا ہے۔

معاصر ناول میں ایک اہم اُسلوبی رجحان بیانیہ اُسلوب کا ہے۔ناول کا تخلیق کار ناول لکھتے وقت الفاظ کا سہارا لیتا ہے۔یہ الفاظ اسے اپنے سماج سے بھی ملتے ہیں اور قدیم روایات کا مطالعہ بھی ناول نگار کے سامنے نئے سے نئے الفاظ لاتا رہتا ہے۔دوسری طرف ناول نگار جس عہد میں ناول تحریر کر رہا ہوتا ہے اس عہد کے سماجی اور تہذیبی اثرات بھی اس پر گہرے اثرات ڈالتے ہیں۔ان دونوں امور کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو جدید عہد میں سماجی اور تہذیبی حوالے سے ہونے والی تبدیلیوں میں خاصا تنوع پایا جاتا ہے۔اس تنوع میں ایک ناول کا تخلیق کار بیک وقت مقامی اور عالمی منظر نامے سے منسلک ہوتا ہے۔ایسی صورتحال میں اس کے سامنے جو کہانیاں آتی ہیں ان میں پایا جانے والا موضوعاتی تنوع ناول نگار کو ایک سے زیادہ اسلوبیاتی جہات سے نبرد آزما ہونے کی طرف مائل کرتا ہے۔اسے ملکی کے ساتھ ساتھ عالمی منظر نامے پر ہونے والی تبدیلیوں کو سامنے رکھتے ہوئے اپنی ناول نگاری کے فن کو آگے بڑھانا ہوتا ہے۔جدید عہد میں چوں کہ تبدیلیوں کی کوئی خاص جہت نہیں ہے بلکہ زندگی کا ہر شعبہ متنوع جہات میں تغیر پذیر ہے اس لیے بہت سے ناول نگاروں کے ہاں کہانی کو بیان کرنے کا انداز بھی کثیر الجہت ہے۔ اس اسلوب کے ذریعے ناول نگاروں نے معاصر ناول نگاری کو اسلوبیاتی حوالے سے خاصا تنوع بخشا ہے۔معاصر ناول نگاروں میں بہت سے ایسے لکھنے والے ہیں جن کے ہاں ہمیں اس میں بیانیہ اسلوب کی کار فرمائی نظر آتی ہے۔

جدید عہد میں رومانویت اور سیکولرازم کے فروغ نے بھی دیگر اصناف ادب کی طرح ناول کو بھی فکری اور فنی حوالے سے خاصا متاثر کیا ہے۔ ہر دم تغیر پذیر نظریات اور افکار نے اردو ناول نگاروں کو بھی نئے نئے

موضوعات اور اسلوبی تجربات کی طرف مائل کیا تو رومانویت نے ناول نگاروں کے ہاں شاعرانہ وسائل کا استعمال بھی ممکن بنایا۔ اگرچہ اردو کے پہلے ناول ”مراۃ العروس“ میں بھی شاعرانہ وسائل کا استعمال ملتا ہے اور بعد کے بھی کئی ناول نگاروں نے بھی انھیں کامیابی سے برتا ہے تاہم معاصر ادب میں یہ ایک اہم اسلوبیاتی رجحان کے طور پر سامنے آیا ہے۔ عصر حاضر کے کئی ناول نگاروں کے ہاں ہمیں شاعرانہ وسائل کا استعمال بڑی کامیابی سے ملتا ہے۔ معاصر ادب میں ناول نگاروں نے اپنے موضوع، مواد، تجربے، ماحول، کرداروں کی داخلی اور خارجی کیفیات، نفسیاتی صورت حال اور دیگر امور کو گرفت میں لانے اور قاری کو ان سے روشناس کرانے کے لیے استعاروں، تشبیہات اور علامتوں سے اپنے اسلوب کو مزین کیا ہے [۵۳]۔ شاعرانہ وسائل کے اس استعمال نے اردو ناول نگاری کے اسلوبی تجربات میں نمایاں اضافہ کیا ہے۔ اس تجربے سے ناول کی نثر میں شگفتگی اور شاعرانہ حسن بھی پیدا ہوا ہے۔

معاصر ناول میں اسلوب کی ایک اہم جہت تمثیلی واستعاراتی اسلوب ہے۔ تمثیلی و استعاراتی اُسلوب کے تناظر میں جن تین ناولوں کا انتخاب کیا گیا۔ ان میں ”مٹی آدم کھاتی ہے“ (۲۰۰۷ء)، ”اس مسافر خانے میں“ (۲۰۰۷ء)، اور العاصفہ “ (۲۰۱۴ء) شامل ہیں۔ ان کی وجہ انتخاب ایک تو یہ کہ دوناول ایک ہی سال میں منظرِ عام پر آئے اور ”العاصفہ “قدرے بعد میں شائع ہوا۔ دوسرا یہ کہ جدید عہد میں تمثیلی واستعاراتی اُسلوب کی یہ جہت نمایاں مقام رکھتی ہے اور ان تینوں ناولوں کے نام ہی زندگی کی کسی نہ کسی حقیقت کا استعارہ بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں جیسے ”مٹی آدم کھاتی ہے“ مٹی اور آدم کا استعارہ ہے۔ ”اس مسافر خانے میں“ دنیا کو مسافر خانہ قرار دیتے ہوئے معنوی وسعت پیدا کی گئی ہے۔ ”العاصفہ“ (یعنی بربادی لانے والی) اس کے کرداروں کو استعارہ بنا کر العاصفہ کی معنوی وُسعت کو بیان کیا گیا ہے۔

بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں ملکی اور عالمی سماجی منظر نامے میں ہونے والی تبدیلیوں نے اس رجحان کو پروان چڑھانے میں اہم کردار ادا کیا۔ اس عہد کے ادب میں مارشل لائی عہد کی جبریت نے ادبا اور شعرا کو کھل کر اپنے مافی الضمیر کا اظہار کرنے کے بجائے علامتی اور استعاراتی انداز اختیار کرنے پر مجبور کیا۔ ناول کی تخلیق کے حوالے سے دیکھا جائے تو ناول نگاروں نے بھی اس رجحان سے بہت اثر قبول کیا اور علامتوں اور استعاروں کو کامیابی سے ناولوں میں برتا ہے۔ امان اللہ محسن اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> ”ناول نگاروں نے نئے موضوعات کے مطابق زبان میں کامیابی سے علامتیں اور استعارے استعمال کیے ہیں۔ ان علامتوں اور استعاروں سے ناول میں ایک نیا اسلوب اظہار دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ اسلوب اظہار موضوع کو کامیابی سے قاری تک پہنچانے میں معاون ہوتا ہے۔ ناول نگاروں نے یہ علامتیں اور استعارے مشرقی داستانوں، دیومالا، اساطیر اور اپنے ماحول سے اخذ کیے ہیں۔“[۵۴]

معاصر اردو ناول کے اسالیب میں اسلوب کی ایک اور جہت ماورائی اور داستانوی اسلوب کی ہے۔ داستانوی و ماورائی اُسلوب کے تحت جو تین ناول منتخب کیے گئے ان میں ”صفر سے ایک تک“ (۲۰۱۷ء)، ”چار درویش اور ایک کچھوا“ (۲۰۱۷ء) اور ”پری ناز اور پرندے“ (۲۰۱۹ء) شامل ہیں۔ ان کے انتخاب کی ایک وجہ تو ان کے سالِ اشاعت ایک ہی ہیں یا قریب قریب ہیں۔ ”صفر سے ایک تک“ میں ہمارے طبقاتی نظام اور معاشرتی ناہمواریوں کا بیان اور جدید ٹیکنالوجی کے تحت استعمال ہونے والی زبان کو ناول میں بڑی سرعت سے برتا گیا جو اس سے قبل اردو ناول کی زبان میں ماورا سمجھا جاتا تھا۔ ”پری ناز اور پرندے“ میں لکھنوی تہذیب کو داستانی و ماورائی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ”چار درویش اور ایک کچھوا“ نام سے ہی ایک داستانی فضا تشکیل دیتا ہے لیکن اس ناول میں معاشرتی حقیقتیں بے نقاب کی گئی ہیں۔ اردو ناول میں اس اسلوب کی اختراع کا سہرا انتظار حسین کے سر ہے جنھوں نے اپنے ناولوں میں داستانوی کردار، داستانوی الفاظ اور زبان اور دیومالائی و اساطیری عناصر کو کامیابی سے برتا ہے۔ اسلوب کا یہ رجحان خاصا با معنی بھی ہے اور ناول کی کہانی سے میل بھی کھاتا ہے۔ یہ اسلوب زندگی کی گہری معنویت اور بصیرت کو یوں پنہاں کر کے بیان کرتا ہے کہ قاری خود کو داستانوی اور دیومالائی ماحول میں کھڑا محسوس کرنے لگتا ہے۔ انتظار حسین کے علاوہ اس اسلوب کا سب سے کامیابی سے استعمال وحید احمد کے ناول ”مندری والا“ میں ملتا ہے۔

داستانوی اور دیومالائی اسلوب میں ناول لکھنے والے کو خاص مہارت سے اپنے ناول کا تانا بانا تشکیل دینا پڑتا ہے۔ اس اسلوب میں صرف کہانی کو ہی دیومالائی منظر نامے اور اساطیر سے ہی حاصل نہیں کیا جاتا بلکہ کہانی کے کردار، زبان اور مناظر وغیرہ بھی اسی دیومالائی اور داستانوی ماحول سے لیے ہوتے ہیں۔ جدید عہد کے قاری کو اس اسلوب سے ناول کی تفہیم میں مشکل بھی پیدا ہو سکتی ہے۔ ناول نگار کا امتحان یہیں سے شروع ہوتا ہے کہ وہ دیومائی اور اساطیری عناصر کی موجودگی کو بھی ایسے اسلوب میں ڈھالتا ہے کہ کہیں بھی ابلاغ کے

مسائل پیدا نہیں ہونے پاتے۔ جدید عہد کے ناول نگاروں نے اس سلوب کے استعمال سے اپنے بیان میں تعبیر و تفہیم کی نئی راہیں بھی پیدا کی ہیں(۵۵)۔ مجموعی طور پر یہ اسلوب ناول کو داستان کے قریب لے جاتا ہے۔

معاصر ادب میں اسلوب کے ان توانا رجحانات کے ساتھ ساتھ گنجلک، ماورائے لسانی اور مبہم اسلوب کے رجحانات بھی بعض ناولوں میں نظر آتے ہیں۔ جن سے جدید عہد کی ناول نگاری کا اسلوبیاتی منظر نامہ تشکیل پا رہا ہے۔ اس منظر نامے میں سامنے آنے والے ناولوں میں جو فکری و موضوعاتی تنوع پایا جاتا ہے وہ اس کے فن پر بھی اثر انداز ہو رہا ہے۔ اسلوب کی سطح پر ہونے والے یہ نئے تجربات معاصر ناول کو ترقی کی جانب لے جانے میں اہم کردار ادا کر رہے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ The Concise Oxford Dictionary, Oxford University Press, Great Britain,1982, p. 1059

۲۔ New Webster,s Dictionary of English Language, The Delair Publishing Company, USA, 1986, p 973

۳۔ Longman Dictionary of English Language, P 1490

۴۔ A Dictionary of Literary Terms, p 663

۵۔ The New Lexicon Webester Dictionary, P 985

۶۔ فرہنگ تلفظ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء، ص ۴۸

۷۔ نور اللغات، نیشنل بک فائونڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء، ص ۳۱۱

۸۔ فیروز اللغات، فیروز سنز، لاہور، ۱۹۷۰ء، ص ۹۱

۹۔ فرہنگ عامرہ، ٹائمز پریس، کراچی، ۱۹۵۷ء، ص ۳۶

۱۰۔ اظہر اللغات، اظہر پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۸۱

۱۱۔ گلزار معانی گلزار، عالم پریس، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص ۱۰۰

۱۲۔ جامع اللغات، جلد اوّل، جامع اللغات کمپنی، لاہور، س۔ن، ص ۱۹۷

۱۳۔ کشاف تنقیدی اصطلاحات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص ۱۳

۱۴۔ گوپی چند نارنگ، ادبی تنقید اور اسلوبیات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۴

۱۵۔ "اوراق" سالنامہ، جنوری۔ فروری ۱۹۷۶ء، جلد ۱۲، شمارہ ۱،۲

۱۶۔ مسعود حسین، ڈاکٹر، اردو زبان اور ادب، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۸۳ء، ص ۲۶

۱۷۔ نصیر احمد خان، ادبی اسلوبیات، اردو محل پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۱۹۹۲ء، ص ۱۰

۱۸۔ سلام سندیلوی، ڈاکٹر، ادب کا تنقیدی مطالعہ، میری لائبریری، لاہور، ۱۹۶۴ء، ص ۲۴

۱۹۔ جاوید لاہوری، اسلوب کا مسئلہ مشمولہ بازگشت، اوراق لاہور، جلد ۲، سالنامہ جنوری ۱۹۶۷ء، ص ۱۹۲

۲۰۔ مغنی تبسم، زبان و ادب، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۷ء، ص ۱۴۲

۲۱۔ عابد علی عابد، سید، اسلوب، مجلس ترقی ادب، لاہور، دسمبر ۱۹۷۱ء، ص ۴۱

۲۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، تنقیدی دبستان، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء، ص ۲۱۲

۲۳۔ طارق سعید، ڈاکٹر، اسلوب اور اسلوبیات، ص ۱۷۳

۲۴۔ ایضاً،ص۱۸

۲۵۔ ممتاز احمد خان،ڈاکٹر، آزادی کے بعد اردو ناول، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی،۲۰۰۸ء، ص۸۵

۲۶۔ منظر نقوی، پروفیسر، اسلوب اور اس کی تشکیل، ص۷۷

۲۷۔ ایضاً، ص۴۷

۲۸۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ، ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول، جون ۲۰۰۳، ص۱۳، ۱۲

۲۹۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ، ص۱۵

۳۰۔ غلام جیلانی اصغر، سوال یہ ہے، مشمولہ، اوراق، لاہور، شمارہ خاص، ۱۹۶۶ء، ص۴۵۔۴۶

۳۱۔ شمس الرحمان فاروقی، افسانے کی حمایت میں، مکتبہ جامع نئی دہلی لمیٹڈ، مئی ۱۹۸۲ء، ص۱۱۹، ۱۱۸

۳۲۔ جمیل آذر، سوال یہ ہے، مشمولہ، سوال یہ ہے، مرتبہ، نوشی انجم، بیکن بکس، ملتان، طبع اول ۲۰۰۴، ص۱۰۰

۳۳۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، مرتب، کشاف تنقیدی اصطلاحات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم ستمبر ۱۹۸۵ء، ص۱۳

۳۴۔ منظر نقوی، پروفیسر، اسلوب اور اس کی تشکیل، ص۸۷

۳۵۔ ذوالفقار تابش، بحوالہ منظر عباس نقوی، پروفیسر، اسلوب اور اس کی تشکیل، ص۴۷

۳۶۔ منظر نقوی، پروفیسر، اسلوب اور اس کی تشکیل، ص۷۶

۳۷۔ خالد محمود خان، فکشن کا اسلوب، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۱۴ء، ص۹۵

۳۸۔ ایضاً، ص۹۶

۳۹۔ ایضاً، ص۱۰۱

۴۰۔ جی۔ ایچ۔ لیش، سٹائل ان فکشن، لانگ مین، لندن، ص۱۶۴

۴۱۔ .Read, Herbert,"English prose Style", G. Bell and Sons Ltd, London, 1963,p.97

۴۲۔ Edegar, Pelham, "The Art of the Novel: From 1700 to the Present Times", Russell & Russel, New York, 1965,p.17

۴۳۔ Ibid., p.19

۴۴۔ Allot, Miriam," Novelists on the Novel",Routledge & Kegan paul .Ltd.,London, 1959,pp.191-92

۴۵۔ Edegar, Pelham, "The Art of the Novel:, p.20

۴۶۔ .Britain, 1921,p.132

۴۷۔ Allot, Miriam," Novelists on the Novel", p.187

۴۸۔ Humphery, Robert, "Stream of Consciousness in the Modern Novel",University of California press, Los Angeles,1955, p.4.

۴۹۔ subbarao, V.V.,"William Golding: A Study", Sterling Publishers New Dehli, 1987, p.52.

۵۰۔ Karl, Frederick R. & Magalaner, Marvin. "A Reader's Guide to GreatTwentieth Century English Novels", Thames and Hudson, London, 1963, p.37.

۵۱۔ Allot, Miriam," Novelists on the Novel", p.187

۵۲۔. Humphery, Robert, "Stream of Consciousness in the Modern Novel",University of California press, Los Angeles,1955, p.50.

۵۳۔ Hill, Knox C., " Interpreting Literature", The University of Chicago Press, U.S.A., 1966, p.152.

۵۴۔ امان اللہ محسن، نیا ناول: نئے تجربات، مشمولہ، ادبیات، خصوصی نمبر اردو ناول ڈیڑھ صدی کا قصہ، اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان، شمارہ ۲۲۔۱۲۱، جولائی تا دسمبر ۲۰۱۹ء جلد اوّل، ص ۱۲۹

۵۵۔ ایضاً، ص ۱۳۰

☆☆☆☆☆

باب دوم

اکیسویں صدی کے اردو ناول کا بیانیہ (زبان کے حوالے سے)

i- جندر (اختر رضا سلیمی)

ii- گرباد (عاطف علیم)

iii- انواسی (محمد حفیظ خان)

بیانیہ اسلوب

بیانیہ کی اصطلاح مابعد جدید تکنیک کی رائج کردہ ہے۔ فکشن میں بیانیہ تشکیلی عناصر میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ بیانیہ کو انگریزی میں (Narrative) کہا جاتا ہے۔ یہ اصطلاح ادب کے ساتھ ساتھ میڈیا، مذہب، ثقافت، سیاست میں مقبولیت کے درجہ پر فائز ہوئی۔ اسے عموماً شعوری و لاشعوری طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ شروع میں بیانیہ اور کہانی اصطلاح کو ہم معنی سمجھا جاتا تھا لیکن بعد ازاں مابعد جدید تنقید نے اس اصطلاح کو نئے معنی و مفاہیم عطا کیے۔ اب کہانی اور بیانیہ دونوں اصطلاحوں میں واضح تفریق ممکن ہے۔ کہانی کے واقعات ایسے مجموعے کا نام ہے جس کا آغاز، وسط اور انجام ہو۔ جبکہ بیانیہ واقعے کے بیان کا اصطلاحی نام ہے۔

یعنی حقائق و واقعات کے سلسلے کا لسانی بیان بیانیہ ہے جیسے ہم Narration کہتے ہیں۔ ہر بیانیہ بیان بھی ہے لیکن ہر بیان کے لیے ضروری نہیں کہ وہ بیانیہ کا حامل بھی ہو۔ مثلاً صحافتی بیان میں اگر بیان کنندہ ہو بھی تو وہ چھپا ہوا نظر آتا ہے۔ جبکہ بیانیے میں بیان کنندہ (راوی) کی موجودگی ضروری ہوتی ہے۔ جیسا کہ فکشن میں ہوتا ہے۔ (Narration) میں لسانی وسائل کو بروئے کار لاتے ہوئے اظہار و بیان کے مختلف طریقے تراش لیے جاتے ہیں۔ جس سے زبان کے حوالے سے طرح طرح کا بیانیہ تشکیل پاتا ہے۔ لسانی تنظیم کے حوالے سے بیانیہ اپنے بیان میں فعل کو نمایاں کرتا ہے۔ فعل یا اس کا سبب بعض دفعہ کسی جملے یا لفظ میں چھپا ہوا ہوتا ہے۔

ناول کی زبان کا مطالعہ خالص لسانیاتی یا اسلوبیاتی نقطہ نگاہ سے کرنا ممکن نہیں۔ زبان تخلیقی عمل ہے جس میں تخیل کی آمیزش بھی ہوتی ہے اور جس کی مدد سے اظہار و بیان کے نئے نئے اسالیب تراشنا بھی ممکن ہے۔ ناول نگار اپنے موضوع، مواد، ماحول، تجربے، زاویہ نظر، کرداروں کی داخلی اور خارجی کیفیات کو گرفت میں لاتے ہوئے زبان کے حوالے سے انوکھے، نادر، فقید المثال استعارے، تشبیہات اور علامتیں تراشتا ہے۔ اور جو کچھ کہنا چاہتا ہے اس میں بڑی حد تک کامیاب بھی ہوتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ نئے ناول کی کہانی روایتی کہانی سے مختلف ہے اس میں کہانی کے اندر کہانی اور مختلف جہات پیدا ہوگئی ہیں۔ جو جدید زندگی کے عکاس ہیں اس طرح ناول کے اسلوب میں کہانی، مواد، زبان، واقعہ، تخلیق کار کا زاویہ نظر اس کے تخیل کی رنگ آمیزی، شعوری اور لاشعوری طور پر ذہن اور شخصیت سے مربوط ہوتا ہے۔

بیانیہ اسلوب (زبان کے حوالے سے) صاحب قلم کی مخصوص لفظیات پھر انہیں ایک طرز پر ترتیب دینے کے ذاتی ہنر اور استعداد اور پھر استعاروں اور ضرب المثال وغیرہ کو ایک مخصوص طور پر برتنے سے تشکیل پاتا ہے۔ جب ہم Narration کی بات کرتے ہیں تو فکشن میں خیال اور اظہار دونوں کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ خیال خواہ کتنا ہی ارفع کیوں نہ ہو اس کی وقعت تب ہی ہوتی ہے جب اسے حسبِ حال اظہار بھی ملے۔ اسی طرح طرزِ اظہار خواہ کتنا ہی فصیح و بلیغ کیوں نہ ہو اعلیٰ خیال نہ ہو تو اظہار بے معنی سا ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی فن پارے کی اہمیت اسی وقت ہوتی ہے جب ایسی زبان و بیان کا انتخاب کیا جائے جو کسی لکھنے والے کے نظریات و افکار اور خیالات و جذبات کو پوری طرح جامعیت، خوبصورتی اور رچاؤ کے ساتھ بیان کرے۔

گویا اندازِ بیان جذبات وخیالات کو بیان کرنے کا مؤثر ڈھنگ ہے۔

ڈاکٹر سہیل بخاری کے مطابق:

> "مواد کتنا ہی دلچسپ اس کی تنظیم کتنی ہی گٹھیلی اور ترتیب کتنی ہی متوازن اور متناسب کیوں نہ ہو، جب زبان و بیان کی باریکیوں اور لطافتوں کا خیال نہیں رکھا جائے گا۔ قصے میں لطف نہیں آئے گا۔ خیال کا بہت کچھ حسن اس کے اظہار میں مضمر ہوتا ہے۔ اس لیے تخیل کی نزاکتوں اور فنی نُدرتوں کے ساتھ موزوں الفاظ، متوازی ترکیبوں اور چست فقروں کی موسیقیت بھی ضروری ہے۔ سب سے بڑی بات زبان قصے کے مزاج سے میل کھاتی ہے۔"(۱)

ناول وہ صنفِ ادب ہے جس کی جان اسلوب کی دلنشینی میں ہوتی ہے۔ ناول نگار کی بصیرت اور زندگی سے متعلق اس کا زاویہ نگاہ زبان و بیان کے ذریعے سے ہی راہ پاتا ہے۔ معیاری ناول وہی قرار پاتا ہے جس میں زندگی کا گہرا مشاہدہ اور قاری کے لیے سامانِ خط موجود ہوتا ہے۔ بڑا ناول نگار فکری و جمالیاتی ہر دو سطحوں پر قاری کی امنگوں کا ترجمان ہوتا ہے۔ وہ ایسے الفاظ کا چناؤ کرتا ہے جو معنوی وسعت کے ساتھ ساتھ ایسی زندہ زبان کا استعمال کرتے ہیں جو اسلوب کو دلنشین اور جاندار بناتا ہے۔

اسلوب کی خاصیت لفظوں کی ہنر کاری پر مبنی ہے جس کا تعلق زبان کے محاوروں سے ہوتا ہے یا صفات اور ضرب الامثال سے یا دوسری زبان سے لیے گئے محاوروں سے یا متروکات سے یا نئے پروردہ لفظوں

سے یا ایسے طریقِ استعمال سے جو بغیر سند کے رائج ہیں۔ اسلوب کی مقبولیت ایسے ہی لفظوں کے انتخاب پر مبنی ہے جو بہترین اور بے حد معتبر استعمال سے مناسب ترین خیالات کا متوازن ترین طریقے سے اظہار کرتے ہیں۔ بیانیہ اسلوب میں ایک لفظ یا ایک محاورے یا ایک استعارے سے توجہ کا رخ موڑا جا سکتا ہے۔ پھر موڑے گئے زاویوں سے فن کار فقروں کی تشکیل کرنے لگتا ہے۔

اردو ناول نے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ فکری و موضوعاتی سطح پر تبدیلیوں کے ساتھ فنی اور اسلوبیاتی سطح پر بھی خاصا تغیر اپنے دامن میں سمویا ہے۔ انیسویں صدی میں جب اردو ناول کا آغاز ہوا تو اس وقت داستانی اسلوب نمایاں طور پر ناول نگاروں نے برتا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ تغیر پذیر صورت حال کے نتیجے میں جہاں دیگر اصناف ادب میں اسلوبی سطح پر نئے نئے تجربات ہوئے وہاں ناول بھی ان تجربات سے محفوظ نہ رہ سکا۔ یوں ہم دیکھتے ہیں کہ اردو کا ناولی سرمایہ جہاں تعددی اعتبار سے خاصا وسیع ہو چکا ہے وہاں فنی اور اسلوبیاتی حوالے سے بھی اس میں خاصا تنوع واقع ہو چکا ہے۔ ہر ناول نگار کے ہاں انداز بیاں میں پائی جانے والی انفرادیت نے اردو ناول کو اسلوب کی سطح پر بہت سے نئے تجربات سے روشناس کرایا ہے۔ ان اسالیب میں سے بعض تو ایک یا چند مخصوص خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں جو ان کی پہچان قرار پاتے ہیں جب کہ بعض ناول نگاروں کے ہاں ایسا اسلوب بھی دیکھنے میں آتا ہے جو فن کی مختلف جہتوں کو اپنے دامن میں سموئے ہوتا ہے۔ ایسا اسلوب بیانیہ اسلوب کہلاتا ہے۔ اس اسلوب کی خاصیت یہ ہوتی ہے کہ اس میں ناول نگار بیک وقت ایک سے زیادہ فنی محاذوں پر سرگرم ہوتا ہے۔

بیانیہ اسلوب میں ناول نگار مختلف فنی حربے استعمال کرتے ہوئے ناول کی کہانی کو آغاز سے اختتام تک لے کر جاتا ہے۔ بظاہر یہ اسلوب جس قدر آسان نظر آتا ہے ایسا نہیں ہے۔ اس اسلوب میں لکھنے والے ناول نگار کو بیک وقت فن کے مختلف لوازمات کو برتنا برتا ہے اور جوں جوں کہانی آگے بڑھتی ہے اسے یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ کون سا فنی حربہ کہاں موزوں ہو سکتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ دیکھنا بھی ضروری ہوتا ہے کہ مختلف اسلوب کی مختلف جہتوں کو یوں استعمال کیا جائے کہ کہانی کا تسلسل معیار سے نہ گرنے پائے اور کہانی روانی کے ساتھ بہتی چلی جائے۔ ناول نگار اس اسلوب میں لکھتے وقت جہاں فن کی سطح پر تجربات کرتا ہے وہاں لسانی حوالے سے وہ بیانیہ لسانی منظر نامہ تشکیل دینے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ منظر نامہ ایک طرف تو مختلف کرداروں کے بولے جانے والے مکالموں کے لہجوں کے اختلاف سے تشکیل پاتا ہے تو دوسری طرف مختلف

زبانوں کے الفاظ کی اسلوب میں شمولیت بھی ضروری ہوتی ہے۔بیانیہ اسلوب میں لکھے گئے ناولوں کا دائرہ کار خاصا وسیع ہوتا ہے۔وہ سماج کے کسی ایک رخ کو پیش کرنے کے بجائے ایک ایسے سماج کو سامنے لاتے ہیں جو تنوع کا حامل ہوتا ہے۔کیوں کہ ناول زندگی کا آئینہ ہوتا ہے۔زندگی میں پائے جانے والے تنوع کو ناول کا حصہ بنانے کے لیے ناول نگار کو ایک سے زیادہ انداز بیان اختیار کرنا پڑتے ہیں۔یہی تنوع اس کے اسلوب کو بیانیہ اسلوب کے سانچے میں ڈھالتا ہے۔زندگی کے کسی ایک رخ کو سیدھے سادے انداز میں بیان کر دینے سے ایک کامیاب ناول تو لکھا جاسکتا ہے لیکن زبان و بیان کی چاشنی پیدا نہیں ہوتی۔

بیانیہ اسلوب کی تشکیل میں ناول نگار کی شخصیت کا عمل دخل بھی خاصا زیادہ ہوتا ہے۔وہ ناول نگار جو زندگی اور سماج کا مشاہدہ گہرائی میں جاکر کرنے کا عادی ہوتا ہے، وہ سماج کے مختلف کرداروں کے حالات و واقعات کے ساتھ ساتھ اس سماج کے مختلف کرداروں کے انداز تکلم سے بھی حقیقی آگاہی حاصل کرنے کے قابل ہو جاتا ہے،اس کے علاوہ سماج کے مختلف طبقات کے انداز زیست سے بھی اسے آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ یہ متنوع انداز زیست اور انداز تکلم جب ناول کے سانچے میں ڈھلتے ہیں تو ایک ایسا اسلوب تشکیل پاتا ہے جو ایک سے زیادہ جہات کا حامل ہوتا ہے۔ اس کے برعکس وہ ناول نگار جو زندگی کا سرسری مطالعہ کرتے ہیں اوراس کے غالب پہلوؤں کو سامنے رکھتے ہیں ان کے ہاں ناول میں زندگی کو بیان کرنے کا انداز بھی یک رخی ہوتا ہے۔یہ تو ممکن ہے کہ ایک ناول نگار کے ہاں ایک غالب اسلوب کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں دیگر اسالیب بھی رواں ہوں لیکن مجموعی طور پر ناول کو بیانیہ انداز میں ڈھالنے کے لیے ناول نگار کو زندگی کا مطالعہ اسی متنوع انداز میں کرنا ضروری ہے جو تنوع زندگی میں پایا جاتا ہے۔

اردو ناول نگاری کی روایت میں جب ہم اردو کے بیانیہ اسلوب (زبان کے حوالے سے) کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ ناول کا بیانیہ انداز اگرچہ کسی ناول میں مخصوص نہیں ہے تاہم اکثر ناول نگاروں کے ہاں کسی ایک اسلوب کا غلبہ نظر آتا ہے۔بہت سے بڑے بڑے ناول نگار ایسے ہیں جن کے ہاں فکری و موضوعاتی سطح پر تو خاصا تنوع ملتا ہے لیکن اسلوب کی سطح پر یا تو روایتی یکسانیت سامنے آتی ہے یا پھر وہ کسی ایک اسلوب پر تکیہ کرتے نظر آتے ہیں۔جدید عہد کے اسالیب مثلاً تجریدیت، علامتیت اور تمثیل کاری وغیرہ کے تناظر میں دیکھا جائے تو بہت سے جدید ناولوں پر ان کا اثر نظر آتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ جدید عہد میں کچھ ایسے ناول بھی سامنے آئے ہیں جن میں کسی ایک اسلوب کے غلبے کے بجائے اسلوب کی متنوع

جہات سے کام لیتے ہوئے بیانیہ اسلوب اختیار کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ اس باب میں ہم ایسے ناولوں میں سے منتخب ناول "جندر" (اختر رضا سلیمی)، "گرداب" (محمد عاطف علیم) اور "انواسی" (محمد حفیظ خان) کے بیانیہ انداز کا تخصیصی مطالعہ کرتے ہوئے ان کے ہاں اسلوب کی متنوع جہات کو سامنے لانے کی کوشش کریں گے۔

i۔ جندر (اختر رضا سلیمی)

اردو میں بیانہ اسلوب کے حوالے سے جن نالوں کا انتخاب کیا گیا ہے ان میں ایک اختر رضا سلیمی کا ناول "جندر" ہے۔ اس کی اشاعت اول اکتوبر ۲۰۱۷ میں رومیل ہاؤس آف پبلی کیشنز کے تحت ہوئی۔ اردو میں اپنے موضوع کی انفرادیت اور اسلوب کی بیانیہ انداز کے حوالے سے یہ ایک نمائندہ ناول قرار پاتا ہے۔

جندر کی کہانی ایک جندروئی کے شب وروز کے گرد گھومتی ہے لیکن اختر رضا سلیمی نے اس کے شب وروز سے ایک ایسی زندگی سامنے لانے کی کامیاب کوشش کی ہے جو قدیم روایات اور اقدار کا استعارہ بن کر سامنے آتی ہے۔

زبان وبیان کے تناظر میں جب ہم جندر کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ ناول آغاز ہی سے قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ ناول نگار نے ناول کا آغاز ہی ایک ایسے اسلوب میں کیا ہے کہ واحد متکلم راوی اپنی کہانی بیان کرتے ہوئے بیک وقت حال اور مستقبل میں سفر کرتا نظر آتا ہے۔ اس ناول کا سب سے بڑا کمال اس میں واحد متکلم راوی کا مہارت سے استعمال ہے۔ یہ واحد متکلم راوی پورے ناول میں اپنی کہانی سناتا چلا جاتا ہے لیکن ناول نگار کے ہاں اس کے کردار اور اس کے اندازِ تکلم کو بیان کرنے میں فنی مہارت کا ثبوت ملتا ہے۔ اختر رضا سلیمی کے اس ناول میں اسلوب کی اہم جہت خیالات واحساسات کو حالات کے تناظر میں بیان کرنے کا ڈھنگ ہے۔ کوئی کہانی کار جب کوئی کہانی لکھ رہا ہوتا ہے تو اس کے کردار جن حالات سے گزر رہے ہوتے ہیں انھی کے مطابق گفتگو کرتے ہیں۔ ان کے بول چال سے ان کے حالات مترشح ہوتے چلے جاتے ہیں، لیکن یہ بہت کم ہوتا ہے کہ کسی ناول نگار کے ہاں کردار کے حال کی صورت حال سے اس کا مستقبل سامنے آنے لگے۔ اختر رضا سلیمی کے ہاں زبان وبیان کا یہ بڑا کمال ہے کہ واحد متکلم راوی جن شعبوں سے وابستہ ہے اس کے بول چال سے نہ صرف اس کے شعبے کی عکاسی ہوتی ہے بلکہ حال اور مستقبل کی آمیزش سے وہ پورا منظر نامہ تشکیل دینے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ جندروئی جو اس ناول کا واحد متکلم راوی ہے ناول کے آغاز میں ہی اپنی زندگی کو دھیرے دھیرے مرتے دیکھ رہا ہے۔ اس کے ذہن میں جو خیالات واحساسات پیدا ہو رہے ہیں ناول نگار نے بڑی روانی

سے محاوروں کا استعمال کیا ہے اور ایک ایک جملے میں الفاظ کے بر محل اور مناسب ترین چناؤ سے ایسا منظر نامہ تشکیل دے دیا ہے جو جندروئی کے حال اور مستقبل کو سامنے لاتا ہے۔ناول کے آغاز میں جندروئی کا انداز تکلم دیکھیے:

> "مجھے یقین ہے کہ جب پو پھٹے گی اور روشنی کی کرنیں دروازے کی درزوں سے اندر جھانکیں گی تو پانی سر سے گزر چکا ہو گا اور میری سانسوں کا زیر و بم، جو اس وقت جندر کی کوک اور ندی کے شور سے مل کر ایک کرب آمیز سماں باندھ رہا ہے، کائنات کی اتھاہ گہرائیوں میں گم ہو چکا ہو گا اور پیچھے صرف بہتے پانی کا شور اور جندر کی اداس کوک رہ جائے گی، جو اس وقت تک سنائی دیتی رہے گی جب جندر کے پچھواڑے موجود، معدوم ہوتے راستے پر سے گزرتے ہوئے، کسی شخص کو اچانک میرا خیال نہ آجائے۔"[۲]

وہ شخص جو اپنی زندگی کے آخری لمحات گزار رہا ہے اور اسے یہ بھی معلوم ہے کہ اس جان کنی کے عالم میں کوئی یہاں نہیں آنے والا، اس تنہائی اور موت کے لمحات میں اس کا یہ انداز تکلم مایوسی کے بجائے زندگی کے بھرپور تناظر کو سامنے لا رہا ہے۔ ایک ایسی زندگی جو اس نے پانی کے شور اور جندر کی کوک کے ساتھ گزاری ہے، اسے موت کے بعد بھی وہ مرتا ہوا نہیں دیکھ رہا بلکہ "کائنات کی اتھاہ گہرائیوں میں گم" کے الفاظ اس زندگی کو کائنات کا حصہ بنتے دکھا رہے ہیں۔ دوسری طرف جندروئی تنہائی اور موت سے خوفزدہ بھی نہیں بلکہ اسے اپنی زندگی کے ختم ہونے کے بعد اس تنہائی کے خاتمے کا بھی یقین ہے، گویا تنہائی اور جندر کی کوک ہی اس کی زندگی ہے۔ جب تک وہ تنہا ہے وہ زندہ ہے اور جب اسے یقین ہو جائے کہ دروازے کی روز بند ہونے والی کنڈی آج رات کھلی رکھنی ہے کہ کسی نے آنا ہے تو گویا اس کی موت یقینی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ جندر کی کوک جو اس کی زندگی ہی نہیں بلکہ اس کی کل کائنات کا استعارہ ہے، اس کی اداسی کا ذکر بھی خاصا معنی خیز ہے۔

جندروئی کے لیے جندر کی کوک جو دوسرے لوگوں کے لیے ناگوار ہی سہی، زندگی بن چکی ہے۔ اختر رضا سلیمی نے یہاں کمال مہارت سے ایک معمول کی چیز کو زندگی کے متبادل کے طور پر لا کھڑا کیا ہے۔ زندگی کے آخری لمحات میں جب انسان کو سامنے موت نظر آ رہی ہو تو بہت سی آرزوئیں اور خواہشیں دل میں مچلنے لگتی ہیں۔ زندگی کے لمحات کا بڑھ جانا، عزیزوں کا خیال، زندگی کے ختم ہو جانے کا خیال کتنے ہی ایسے خیالات ہوتے ہیں جو بستر مرگ پر پڑے شخص کے لیے اذیت کا سبب بھی بن رہے ہوتے ہیں، لیکن اختر رضا سلیمی نے

جندروئی کا ان تمام خیالات اور خواہشات سے ماورا دکھاتے ہوئے اس کی زندگی کو جندر کی کوک سے ہی وابستہ کر دیا ہے۔ یہاں تک کہ جندروئی جب بستر مرگ پر ہوتا ہے تو وہاں بھی جندر کی اسی کوک کی سرشاری کا خواہش مند ہوتا ہے جو ساری زندگی اس کی متاع عزیز بن کر رہی ہوتی ہے۔ جندروئی اپنے ماضی کو یاد کرتے ہوئے ابتدا میں جندر کی کوک کو ناگوار بھی سمجھتا ہے لیکن جب وہی جندر اس کی زندگی کا حصہ بن جاتا ہے تو بستر مرگ پر بھی جندر کی کوک ہی اس کی خواہش بن کر سامنے آتی ہے، وہ کہتا ہے:

"مجھے یقین ہے کہ میں نے دو ماہ کم تین سال کی عمر میں جب پہلی دفعہ گھومتے جندر کا نظارہ کیا ہوگا، اس کا کھارا دانوں سے لبا لب بھرا ہوگا اور اس کی گونج میں وہی سرشاری ہوگی جس کا میں ساری زندگی اسیر رہا اور اب جسے گزشتہ پینتالیس دنوں سے مسلسل ترس رہا ہوں........مجھے یقین ہے یہ وہی اولین سرشاری تھی جس نے مجھے ساری زندگی جندر کے گھومتے پاٹوں سے باندھے رکھا۔"(۳)

اختر رضا سلیمی کے اسلوب کا یہ کمال ہے کہ جندر کی کوک جیسی معمول کی چیز کو زندگی کا استعارہ بنا دیا ہے۔ یہ زندگی صرف موت کے وقت ہی اپنا آپ ظاہر نہیں کرتی بلکہ جندروئی کے عروج کے دنوں میں بھی جندر کی یہ کوک زندگی کے معمولات پر اثر انداز ہوتی نظر آتی ہے۔ اختر رضا سلیمی جندر کی اس کوک کو جگہ جگہ خیالات واحساسات کے بہاؤ کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ ایک مرئی چیز کو غیر مرئی خیالات واحساسات کا عکاس بن کر پیش کرنا اختر رضا سلیمی کے اسلوب کی وہ جہت ہے جو بہت کم ناول نگاروں کے ہاں پائی جاتی ہے۔ اس سے ایک طرف اسلوب کی سطح پر ان کی انفرادیت سامنے آتی ہے تو دوسری طرف اس اسلوب سے کہانی میں جان بھی پڑتی چلی جاتی ہے۔ قاری جندر کی کوک کے ساتھ ہی ناول میں آگے ہی آگے بڑھتا چلا جاتا ہے۔ ذیل کے اقتباس میں دیکھیے کہ کس طرح جندر کی کوک، جندروئی کے معاملات پر اثر انداز ہوتی ہے اور اس کے خیالات واحساسات کے بہاؤ میں معاون ہوتی ہے:

"ابھی میں اسی کوشش میں لگا ہوا تھا کہ مجھے جندر کے پچھواڑے واقع سات قدمی زینے پر سے کسی کے اترنے کی آہٹ سنائی دینے لگی، جو جندر کی سریلی گونج کے ساتھ ساتھ کبھی آہستہ اور کبھی تیز ہو رہی تھی۔ میں نے اپنی آنکھیں بند کر کے کان ان آہٹوں پر لگائے تو مجھے یوں لگا جیسے آہٹیں سات قدمی زینوں پر سے نہیں، میرے دماغ کی گہرائیوں میں سے ابھر رہی ہیں۔"(۴)

جندر، جندروئی کے لیے زندگی ہے تو اس کی کوک اس زندگی میں تحرک ہے۔ یہ تحرک جندروئی کے خیالات، احساسات اور جذبات میں بھی پایا جاتا ہے۔ ایک ناول نگار کے اسلوب کا کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ خیالات، احساسات اور جذبات کی درست ترسیل ممکن بنا سکے۔ اس ترسیل کے دوران میں اسے اس بات کا بھی خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے کہ جس کردار کے خیالات و احساسات بیان کیے جا رہے ہیں، اس کے طرزِ زیست سے انحراف نہ ہونے پائے۔ یہی اسلوب کا کمال ہوتا ہے کہ احساسات اور جذبات کی عکاسی کے دوران میں بھی طرزِ زیست جھلکتا نظر آئے۔ جندر میں اختر رضا سلیمی کے اسلوب کا یہ وصف عروج پر نظر آتا ہے۔ وہ جہاں بھی جندروئی کو خیالات میں کھویا ہوا سامنے لاتے ہیں، وہیں قاری کو نہ صرف اس کی ذہنی کیفیات سے آگاہی دلاتے چلے جاتے ہیں بلکہ اس کے سوچنے کے انداز کو اس کے طرزِ زیست سے میل کھاتا دکھاتے ہیں۔ ایک جندروئی کے خیالات، احساسات اور جذبات کی رو کو وہ کس طرح اس کی زندگی کے حقیقی رنگ میں ڈھال کر سامنے لاتے ہیں اس کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

> "اگلے ہی لمحہ میر ادماغ اس خشک ندی کی طرح ہو گیا جس میں پانی تو کجا نمی کا بھی احساس تک نہ ہو۔ میں ادھر اُدھر سے خیالات کے بہاؤ کو موڑ کر دماغ کی ندی میں ڈالنے کی کوشش میں جت گیا تا کہ سوچوں کا جندر پھیر سکوں لیکن ہر بار بند ٹوٹ جاتے اور میری سوچوں کا جندر رکھا ہی رہ جاتا۔"(۵)

اس استعاراتی انداز نے جندر کے اسلوب کو حقیقت کے قریب کر دیا ہے۔ جندروئی جس طرح پانی کے بہاؤ کو ندی میں اپنی من پسند جگہ پر ڈال کر اس کے ذریعے جندر کو حرکت دیتا ہے، اختر رضا سلیمی نے اس کے سوچنے اور محسوس کرنے کے انداز کو بھی اس کے طرزِ زیست کے قریب کر دیا ہے۔ حقیقت پسند اسلوب کی یہ بہترین مثال ہے کہ کردار کے احساسات و جذبات اور خیالات کو اس کے حقیقی طرزِ زیست کے مشابہ بنا کر پیش کیا جائے۔ اختر رضا سلیمی اس حقیقت پسندانہ اسلوب میں مہارت رکھتے ہیں۔

بیانیہ اسلوب کے حوالے سے اختر رضا سلیمی کے اس ناول کی ایک اور نمایاں جہت یہ بھی ہے کہ وہ کسی واقعے یا صورت حال کو بیان کرتے وقت تضاد سے بہت کام لیتے ہیں۔ ایک ہی جگہ کا منظر وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جس طرح بدلتا چلا جاتا ہے، اختر رضا سلیمی نہ صرف اس کے ظاہری بدلاؤ کو بڑی مہارت سے بیان کرتے ہیں بلکہ اس بدلاؤ کے نتیجے میں پیدا ہونے والی کیفیات کو بھی قرطاس کی زینت بنانے میں خاص ملکہ رکھتے

ہیں۔ اس عمل کے دوران میں وہ تضاد سے خوب کام لیتے ہیں۔ وہ وقت کے بہاؤ کو اچانک یوں بدل دیتے ہیں کہ ایک رومانی فضا سے اچانک داستانوی فضا تخلیق کر دیتے ہیں۔ اسلوب کی یہ مہارت بہت کم ناول نگاروں کے ہاں ملتی ہے۔ ناول " جندر " میں دیکھیے وہ اسلوب کی مہارت سے کس طرح وقت کے بدلاؤ سے متضاد صورت حال تشکیل دیتے ہیں:

> " صبح کے وقت اس کے بہاؤ میں ایک مانوسیت سی ہوتی اور مجھے اس کی گود میں سکون ملتا، ویسا ہی سکون جیسا کسی بچے کو ممتا بھری ماں کی بانہوں میں ملتا ہے۔ لیکن جوں ہی دوپہر کا وقت ہوتا اور میرا سایہ میرے قدموں سے لپٹتا؛ یک دم اس میں ایک پراسراریت سی در آتی اور ایک عجیب اور ناقابل توضیح سا خوف میری رگ وپے میں دوڑنے لگتا اور خاموشی کی چاپ کانوں میں گونجنے لگتی۔ لہریں، چٹانیں، درخت، گھاس، کائی، مچھلیاں، پرندے، حتیٰ کہ پھول تک اجنبیت کا لبادہ اوڑھ لیتے اور اس کے بہاؤ پر تیرتے درختوں کے سائے، مجھے چلتے پھرتے ہیولے معلوم ہونے لگتے۔ ندی کے کنارے کنارے چلنے والا رستہ، بل کھاتے اژدھے کی مانند دکھائی دینے لگتا۔ "(۶)

وقت کے بدلنے کے ساتھ چیزوں کی نوعیت کو بدلنے کے لیے جو انداز اختیار کیا گیا ہے وہ ناول نگار کی اسلوب پر گرفت کو ظاہر کرتا ہے۔ اختر رضا سلیمی کے اسلوب کی یہ بڑی خوبی ہے کہ وہ صورت حال کے بدلنے سے کیفیات اور احساسات میں ہونے والی تبدیلی کو بھی یوں پیش کرتے ہیں کہ قاری خود کو اس منظر میں کھڑا اور اس بدلاؤ کا حصہ بنتے محسوس کرنے لگتا ہے۔

حکایات اور سینہ بہ سینہ چلی آتی باتیں مشرقی سماج کا اہم وصف ہیں۔ اس سماج میں ازمنہ قدیم سے ہی کہانی کہنے اور سننے کا رواج ہے۔ اسی رواج کے زیر اثر بہت سی ایسی باتیں بھی کہانیوں میں در آتی ہیں جن کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا لیکن نسل در نسل دہرائی جانے سے لوگوں کے ذہنوں میں ان پر اعتقاد پختہ ہو چکا ہوتا ہے۔ جب کوئی ناول نگار اپنے ناول میں ان حکایات سے کام لیتا ہے تو حقیقت میں وہ ماضی سے انسلاک کی راہیں تلاش کر رہا ہوتا ہے۔ ان حکایات اور سنی سنائی باتوں کی کیوں کہ اصل کچھ نہیں ہوتی اس لیے ناول نگار کو ان کو ناول میں سمونے کے لیے خاص مہارت کی ضرورت ہے تاکہ ناول کی کہانی میں جھول نہ پڑے اور ناول اس غیر حقیقی واقعے کے باوجود حقیقت کا روپ دھارتا نظر آئے۔ اس لیے ضروری ہے کہ ان حکایات

کو اسی اسلوب میں بیان کیا جائے جس میں وہ نسل در نسل سینہ بہ سینہ چلی آرہی ہوتی ہیں۔ اختر رضا سلیمی نے جندر میں بھی جدید اور قدیم کا رشتہ جوڑتے ہوئے ان حکایات سے خوب کام لیا ہے۔ ان کے اسلوب کا یہ اعجاز ہے کہ وہ حکایت بیان کرتے ہوئے وہی ماحول تخلیق کر دیتے ہیں جس میں کہانی سنی اور سنائی جاتی رہی ہے، اس کے علاوہ ان کا اسلوب بیان بھی کہانی کہنے کا ہوتا ہے جس کی وجہ سے غیر حقیقی بیان بھی حقیقی محسوس ہونے لگتا ہے اور قاری کو کہیں الجھن کا شکار نہیں ہونا پڑتا۔ ایسی سنی سنائی کہانیوں میں مافوق الفطرت عناصر کی شمولیت بھی ہوتی ہے۔ ذیل کے پیراگراف میں دیکھیے کہ سلیمی نے کس طرح خوب صورتی سے مافوق الفطرت عناصر کو حکایتی انداز میں ناول کا حصہ بنایا ہے:

"بجو کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ کائنات کی واحد مخلوق ہے جسے انسانی ٹخنوں میں دھڑکتی اس رگ کا پتا ہوتا ہے جسے پکڑنے سے مردہ اٹھ کر چلنا شروع کر دیتا ہے۔ بابا جمال الدین کے بقول اگر مردے کو دفنانے کے بعد قبر پر کانٹے دار پھننگیں نہ رکھی جائیں تو آدھی رات کے وقت بجو انسانی لاش کی بو پا کر قبرستان میں داخل ہوتا ہے اور اپنے پنجوں سے قبر کھود کر اس میں اترتا جاتا ہے اور لاش کو اسی تنگ سوراخ سے گھسیٹ کر باہر نکالتا ہے اور پھر پاؤں کی طرف سے کفن پھاڑ کر ٹخنوں میں موجود اس رگ کو پکڑ کر مردے کو اپنے ساتھ چلا کر اپنے بل میں لے جاتا اور اپنی بیوی بچوں کے ساتھ اگلے تین چار دنوں میں اسے چٹ کر جاتا ہے۔"(۷)

مافوق الفطرت عناصر کو یوں داستانوی اسلوب میں رنگ کر بیان کیا گیا ہے کہ وہماتی حقیقت نگاری کا گمان ہونے لگتا ہے۔ وہ چیز جس کا کوئی وجود ہی نہیں ہے اسلوب کی مہارت سے اسے کہانی میں یوں ڈھال دیا گیا ہے کہ حقیقت دکھائی دینے لگتی ہے۔ ڈاکٹر ضیاء الحسن اس ماورائی اور داستانوی اسلوب کے بارے میں لکھتے ہیں:

"پورا ناول حقیقی، تصوراتی، ماورائی، داستانوی عناصر سے مل کر مکمل ہوا ہے۔ یہ سارے عناصر مسلسل ایک دوسرے سے ملتے بچھڑتے ناول کی تعمیر میں اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔"(۸)

مافوق الفطرت عناصر کو حقیقت کا روپ دینے کے علاوہ اختر رضا سلیمی کے اسلوب کا ایک اہم وصف "تشکیک" ہے۔ اس سے انھوں نے ناول میں بہت کام لیا ہے۔ پورے ناول میں "ہوا ہو گا"، "آیا ہو گا"، "دیا

ہو گا"، "مشورہ کیا ہو گا" وغیرہ جیسے الفاظ اسلوب میں تشکیک کا وصف پیدا کرتے ہیں۔ قاری کو پہلی قرات میں تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ پورے ناول کی بنیاد ہی محض شک پر ہے، لیکن اختر رضا سلیمی نے اس تشکیک کو بھی حقیقت کا روپ دے دیا ہے۔ اسلوب کی ایسی مہارت دکھائی ہے کہ جملے یا واقعے میں پیش کیے گئے شک کو قاری حقیقت سمجھنے لگتا ہے۔ شک کو حقیقت میں بدلنے کے لیے سلیمی ایسی فضا تشکیل دے دیتے ہیں کہ قاری محسوس کرنے لگتا ہے کہ اس فضا میں اس کے علاوہ دوسرا کوئی راستہ یا حل ہی نہیں ہے۔ یہی جو بیان کیا جا رہا ہے ایسا ہی ہوا ہے۔ "ہوا ہو گا" سے قاری کے ذہن کو" ہوا ہے "تک لے جانا وہ اسلوبی مہارت ہے جو اختر رضا سلیمی کا اعجاز ہے۔ جندر سے ایک مثال ملاحظہ ہو کہ کس طرح وہ تشکیکی انداز میں بیان کرتے ہوئے بھی شک کو حقیقت بنا دیتے ہیں:

> "وہ کئی دن تک کسی آبشار کے کنارے بیٹھا اپنے ذہن میں اس منصوبے کا خاکہ تیار کرتا رہا ہو گا۔ پھر اس نے اپنے ذہن میں موجود جندر کے اس نقشے کو، پتھر ہی کے قلم سے ایک سلیٹ نما پتھر پر اتارا ہو گا۔ پھر اسی آبشار کے کنارے کھڑے کسی درخت کو کاٹ کر اس کے موٹے تنے سے فٹ بھر ٹکڑا علاحدہ کر کے اسے یوں تراشا ہو گا کہ وہ دور سے دیکھنے پر ایک بڑا انار ہی نظر آئے۔ باقی تنے سے اس نے دو درجن کے قریب ہتھیلی بھر چوڑی لکڑی کی پھٹیاں تراشی ہوں گی۔۔۔۔"(۹)

جندر کے اسلوب کی اہم جہت استعاراتی جہت ہے۔ اسلوب کی استعاراتی جہت کے تناظر میں دیکھا جائے تو یوں تو پورا ناول ہی زندگی کے بیان میں استعاراتی رنگ لیے ہوئے۔ سب سے بڑا استعارہ جندر ہے جو زندگی کا استعارہ ہے اور اس کے ساتھ اس کی کوک زندگی کے تحرک کا استعارہ بن کر سامنے آتی ہے۔ جب تک جندر میں حرکت رہتی ہے اور اس کی کوک آتی رہتی ہے تب تک زندگی بھی چلتی جا رہی ہے۔ جندر کے رکنے سے زندگی رکتی ہوئی نظر آنے لگتی ہے۔ یہ زندگی جندروئی کے جندر کا کام سنبھالنے کے بعد اس ڈھنگ میں سامنے نہیں آئی بلکہ جندر کی کوک اور اس کا ساتھ بچپن سے تھا۔ اس کے بچپن کے معمولات بھی جندر کی کوک کے ساتھ ہی انجام پاتے تھے۔ بچپن سے ہی جندر کی کوک اس کے لیے تحرک کا کام دے رہی تھی۔ ناول میں ایک جگہ واحد متکلم راوی اپنے بچپن کا حال بیان کرتے ہوئے کہتا ہے:

> "مجھے بس اتنا یاد ہے کہ کسی دوسری جگہ بیٹھ کر پڑھنے سے پڑھائی میں میرا دل نہیں لگتا تھا یہاں تک کہ سکول میں بھی نہیں۔ اگرچہ گونگ نہ ہونے یا کسی اور وجہ سے پاٹ

رکے ہوتے تو مجھے اپنا دماغ گھومتا ہوا محسوس ہوتا اور سبق یاد کرنے میں دشواری ہوتی۔"(۱۰)

اس ناول میں ناول نگار نے استعاراتی اسلوب سے کام لیتے ہوئے زندگی کو ایک وسیع تناظر میں متنوع جہات کے ساتھ سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ ناول نگار نے جندر کی کوک کو زندگی کے تمام لوازمات تک پھیلانے کی ماہرانہ کوشش کی ہے۔ جندروئی کی زندگی اسی کوک کے گرد گھوم رہی ہے۔ یہ کوک اس کے لیے صرف کام میں لگن کا باعث ہی نہیں ہے بلکہ اسی کوک کے ذریعے ہی وہ آرام اور تسکین بھی حاصل کرتا ہے۔ اسے نیند بھی اسی کوک کی وجہ سے آتی ہے۔ یہاں کوک تحرک کے ساتھ ساتھ تسکین اور راحت کا استعارہ بن کر بھی سامنے آتی ہے۔ یہ ناول نگار کی مہارت ہے کہ جندر کی کوک میں وہ تسکین بھر دی ہے جو ممتا کی گود میں ہوتی ہے۔ ناول سے ایک مثال ملاحظہ ہو کہ جندر کی کوک جندروئی کے لیے کس طرح راحت کا استعارہ بن کر سامنے آتی ہے:

" میرے ذہن میں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ نیند نہ آنے کی وجہ تنہائی کا خوف ہو سکتا ہے۔ چناں چہ میں نے فیصلہ کیا کہ آئندہ سرِ شام ہی جندر بار کر چچا کے گھر چلا جایا کروں گا تاکہ رات کو آرام سے سو سکوں اور روز تازہ دم ہو کر خوب محنت کروں۔ چچا کے گھر گزرنے والی تین چار راتوں میں ہی میں اس نتیجے پر پہنچ گیا کہ نیند نہ آنے کی وجہ خوف نہیں جندر کی سریلی گونج ہے۔ سو اس کے بعد میں نے اپنا معمول بنا لیا کہ جیسے ہی مجھے اونگھ آنا شروع ہوتی؛ میں اٹھ کر ایک بڑی چونگ کھارے میں انڈیلتا؛ کمرے کے پچھواڑے جا کر آدھا پانی موڑ کر دوسرے کٹھے میں ڈالتا تاکہ پاٹ کی رفتار کم سے کم ہو اور وہ آٹا پیسنے میں زیادہ سے زیادہ وقت لگائے اور میں دیر تک نیند کے مزے لے سکوں۔"(۱۱)

جندر کے اسلوب کی استعاراتی جہت جندر کو صرف زندگی کا استعارہ ہی نہیں بناتی بلکہ اگر یہ بے مصرف چلتا ہے تو زندگی کے خاتمے کا استعارہ بن کر بھی سامنے آتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ جس طرح زندگی اپنے تمام لوازمات کے ساتھ ہی حسین لگتی ہے اسی طرح جندر کا صرف چلنا ہی اہم نہیں بلکہ پیسنا بھی لازم قرار پاتا ہے۔ اگر جندر کسی بھی وجہ سے پیسنے کا کام نہیں کر سکتا تو زندگی مٹتی دکھائی دینے لگتی ہے۔ اختر

رضا سلیمی نے زندگی کے مٹنے کی اس صورت حال کو بڑی خوب صورتی سے یوں استعاراتی انداز میں بیان کیا ہے:

"کچھ دن ایسے آئے کہ سارا سارا دن کوئی چونگ نہیں آئی اور جندر کا اوپر والا پاٹ اپنی معمول سے دگنی رفتار میں گھومتا؛ اپنے پاٹ گھساتا اور میرے وجود میں لگی کرب کی دیمک کو مزید رزق فراہم کرتا رہتا۔"(۱۲)

"وجود کو کرب کی دیمک لگنا" اور پھر اسے "مزید رزق فراہم ہونا" زندگی کے زوال کا استعارہ ہے۔ اختر رضا سلیمی نے جندر کے ساتھ ساتھ زندگی کو جوڑ کر اسے نہ صرف زندگی کے تحرک بلکہ اس کے بے مصرف ہونے کو زندگی کے زوال کے ساتھ بھی ملا دیا ہے۔

اسلوب کی استعاراتی جہت کے حوالے سے ناول جندر ایک کامیاب ناول قرار پاتا ہے۔ اختر رضا سلیمی نے اس ناول میں جندر اور کوک کو زندگی اور تحرک کا استعارہ بنانے کے ساتھ ساتھ قدیم روایات اور اسلاف کی اقدار کا استعارہ بھی بنا کر پیش کیا ہے۔ جندروئی جو کہ ان قدیم روایات اور اقدار سے جڑ چکا ہے ان سے دوری میں الجھن اور بے سکونی محسوس کرتا ہے جب کہ اس کی بیوی جو جدید روایات کی امین بن کر سامنے آتی ہے وہ ان قدیم روایات سے نبھا نہیں کر پاتی اور جندروئی سے الگ ہونے میں ہی عافیت محسوس کرتی ہے۔ وہ جندر سے دور ایک گھر میں سکون محسوس کرتی ہے تو جندروئی کو جندر پر سکون ملتا ہے۔ اس کے لیے جندر اسی قدر اذیت کا باعث ہے جس قدر جندروئی کے لیے راحت اور تسکین کا سبب ہے۔ جندروئی سے اس کی لاپروائی اس حد تک بڑھ چکی تھی کہ گھر میں اس کا ہونا بھی نہ ہونے کے برابر سمجھا جاتا تھا۔ اگرچہ وہ دونوں جوان تھے اور ازدواجی زندگی کے ابتدائی سالوں میں تھے، لیکن جندر ایک کے لیے زندگی اور دوسری کے لیے موت بن چکا تھا۔ قدیم اور جدید کے تضاد کو اختر رضا سلیمی نے جندر میں یوں نمایاں کیا ہے:

"میں نے اپنے آپ سے عہد کر لیا تھا کہ آئندہ میں اس وقت تک اس کے بستر میں نہیں جاؤں گا جب تک اس کی آنکھوں میں طلب کی جھلک نہ دیکھ لوں۔ آہ! میری یہ تمنا ہی رہی۔ باوجود اس کے کہ میں اگلے تین ماہ تک متواتر گھر جاتا رہا، میں اس قسم کی کوئی جھلک کبھی اس کی آنکھوں میں نہ دیکھ سکا۔ رفتہ رفتہ میں نے بھی گھر جانا کم کر دیا اور سال بھر کے بعد یہ سلسلہ تقریباً موقوف ہو کر رہ گیا اور یوں ہمارے درمیان ایک طرح سے خاموش علیحدگی طے پا گئی۔"(۱۳)

یوں جندر کا استعارہ زندگی پر محیط نظر آتا ہے۔ اس سے ایک طرف جندروئی کی زندگی میں رونق ہے تو دوسری طرف قدیم اور جدید کے ٹکراؤ اور کشمکش کی عکاسی بھی اسی جندر سے ہوتی ہے۔

جندر جو اس ناول میں قدیم تہذیب کا استعارہ بن کر سامنے آتا اس پر کام کرنے والا جندروئی اس قدیم تہذیب کا امین قرار پاتا ہے۔ وہ جب دھیرے دھیرے اپنے آپ کو موت کی طرف بڑھتا دیکھتا ہے تو اسے اپنی ہی نہیں اس قدیم تہذیب کی موت دکھائی دینے لگتی ہے جسے اب تک جندر کے سہارے اس نے سنبھالا دیا ہوا تھا۔ اختر رضا سلیمی نے قدیم تہذیب کی معدومیت کو داستانی اسلوب میں بیان کر کے حال کا رشتہ یوں ماضی سے جوڑا ہے کہ ماضی اپنی تمام تر رعنائیوں کے ساتھ سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ جندر سے معدوم ہوتی تہذیب کے ماضی اور اس کے آغاز کی عکاسی کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

> "میرا یہاں اس طرح مرنا صرف ایک انسان کی نہیں، ایک تہذیب کی موت ہے۔ وہ تہذیب جس کی بنیاد انسان نے ہزاروں سال پہلے اس وقت رکھی تھی جب دنیا کے پہلے انسان نے بہتے پانی کی قوت کا اندازہ لگایا۔ جس طرح نوحؑ کا پیش رو، جس نے سب سے پہلے ہوا کی طاقت کا اندازہ لگا کر دنیا کی پہلی بادبانی کشتی تیار کی، یقیناً کسی ساحلی علاقے کا باسی تھا، اسی طرح پانی کی طاقت کا اندازہ لگانے والا پہلا شخص میری طرح کوئی پہاڑیا ہی ہوا ہوگا؛ جو مال مویشی چرانے کسی جنگلی چراگاہ میں جاتا رہا ہو گا جہاں کسی پہاڑی آبشار سے پانی پیتے ہوئے اس پر پانی کی قوت کا راز منکشف ہو گا۔"(۱۴)

کہانی کہتے ہوئے سائنسی معلومات کو یوں کہانی میں سمو دیا گیا ہے کہ یہ سائنسی معلومات بھی داستان کا روپ دھار گئی ہیں۔ قاری کو کہیں بھی یہ شک نہیں گزرتا کہ کوئی سائنس کا علم رکھنے والا ہوا اور پانی کی طاقت کے بارے میں اپنے تجربات بیان کر رہا ہے، بلکہ سلیمی نے کمال مہارت سے کہانی کو کہانی ہی رہنے دیا ہے۔ سائنس کے علم سے متعلقہ یہ معلومات بھی یہاں کہانی کا حصہ بن کر ہی سامنے آتی ہیں۔ بیانیہ اسلوب کی یہ مہارت اختر رضا سلیمی کی ناول پر گرفت کو مضبوط کرتی چلی جاتی ہے۔

جندر کے اسلوب کی ایک جہت شاعرانہ اسلوب بھی ہے۔ شاعری میں تشبیہات سے جس طرح کام لیا جاتا ہے وہ ایک طرف معنوی سطح پر وسعت پیدا کرتا ہے تو دوسری طرف صوتی حسن میں بھی اضافے کا باعث بنتا ہے۔ اختر رضا سلیمی نے جندر میں اس تشبیہاتی اسلوب سے بھی خاص کام لیا ہے۔ انھوں نے ایسی

تشبیہات استعمال کی ہیں جو معنوی وسعت کی حامل ہونے کے ساتھ ساتھ مشبہ اور مشبہ بہ کے درمیان گہرے تعلق کو بھی واضح کرتی ہیں۔ اختر رضا سلیمی کے تشبیہاتی اسلوب کی بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کی تشبیہات صرف ظاہری صورت سے ہی مشابہت کی بنا پر قائم نہیں کی گئی ہوتیں بلکہ باطنی کیفیات اوراحساسات کی عکاسی میں بھی معاون ثابت ہوتی ہیں۔ ان کے ہاں جندر میں تشبیہات کا استعمال کسی منظر کوواضح کرنے کے لیے اس مہارت سے ہوا ہے کہ قاری اس منظر کے ظاہری حسن کے ساتھ ساتھ ناظر پر گزرنے والی کیفیات اوراحساسات بھی خود میں محسوس کرنے لگتا ہے۔ جندر میں ایک جگہ وہ یوں تشبیہات کا خوب صورتی سے استعمال کرتے ہوئے منظر میں رنگ بھرتے ہیں:

"چاند مشرقی پہاڑی کی چوٹی والے کاہو کے درخت کی سب سے اونچی پھننگوں سے یوں منہ نکال رہا تھا، جیسے کوئی دوشیزہ ندی کے پانی کو آئینہ کیے اپنے منہ پر بکھرے بال سنوار رہی ہو۔"(۱۵)

کس خوب صورتی سے منظر کو تشبیہاتی انداز میں بیان کر کے اس کی تاثیر میں اضافہ کر دیا ہے۔ ایک طرف چاند اوردوشیزہ میں خوب صورت مشابہت سامنے آتی ہے تو دوسری طرف ندی کے پانی کو آئینہ کرنا صورت حال کو مزید خوب صورتی عطا کرنے کا باعث بن رہا ہے۔ پھر کاہو کی سیاہی اور دوشیزہ کے بکھرے بالوں کی سیاہی میں ایسی مشابہت ہے جو دل پذیر کیفیات پیدا کرنے کا باعث بنتی ہے۔ تشبیہات کا اتنی خوب صورتی سے استعمال اختر رضا سلیمی کا اعجاز ہے۔ یہ تشبیہاتی انداز ان کے اسلوب کی اہم جہت قرار دیا جاسکتا ہے۔

تشبیہات کے استعمال میں اختر رضا سلیمی کو خاص مہارت حاصل ہے۔ ایک طرف وہ خوب صورت تشبیہات کے ماہر ہیں تو دوسری طرف کرب ناک صورت حال کو واضح کرنے میں وہ ایسی لطیف تشبیہات استعمال کرتے ہیں جو پورا منظر نامہ واضح کر دیتی ہیں۔ انسانی دماغ جو خیالات، افکار، احساسات اور جذبات کی آماجگاہ ہوتا ہے، موت کے بعد سب کچھ دھرے کا دھرا رہ جاتا ہے۔ وہ دماغ جو طرح طرح کی چالیں سوچتا ہے موت کے بعد کیڑوں اور چیونٹیوں کی خوراک بن کر جس بے بسی کا شکار ہو جاتا ہے، ناول "جندر" میں اس کو یوں تشبیہاتی اسلوب میں واضح کیا گیا ہے:

"کچھ چیونٹیاں میرے کھلے ہوئے منہ کے رستے پیٹ کی طرف اور کچھ نتھنوں کے ذریعے دماغ کی طرف سفر کریں گی اور میرے دماغ کے پیچیدہ تانے بانے کو، جنھیں

بابا جمال دین کی سنائی ہوئی لوک داستانوں اور کتابوں میں پڑھی ہوئی کہانیوں نے
اور بھی پیچیدہ بنا دیا ہے، یوں ادھیڑ کر رکھ دیں گی جیسے ہاتھوں سے بُنی ہوئی سویٹر کو
ایک دھاگا کھینچ کر آسانی سے ادھیڑ لیا جاتا ہے۔"(۱۶)

تشبیہات کا یہ خوب صورت استعمال اختر رضا سلیمی کے اسلوب کا اہم وصف ہے۔ اس سے ان کے اسلوب میں شاعرانہ وسائل کا استعمال سامنے آتا ہے جس سے ان کی نثر شاعرانہ لطافت کی حامل ہو جاتی ہے۔ محمد حمید شاہد جندر پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"جندر ایک مرتا ہوا شخص ہے اور جندر سے منسلک مرتی ہوئی تہذیب بھی جو آخری دموں پر ہے اور جس طرح اسے ناول نگار نے سنبھال کر اور ٹھہر ٹھہر کر لکھا اور ایسی جزیات کو متن میں جگہ دی جو پڑھنے والے کی حیات سے مقابلہ کرتی ہیں۔ اس نے اسے مختلف ناول بنا دیا۔ جندر میں ان کے بیانیے کا خاص وصف، خاص لوکیل، کہانی کی جزیات سے واقعات کا نقش گہرا کرنا مگر تفصیلات سے گریز کہ کہانی کا تناؤ برقرار رہے۔ احساس اور معنیاتی سطح پر کہانی کے کرداروں سے معاملہ اور بیانیے میں فکشن کی دانش کو جگا لینا ایسے وسیلے ہیں جنہیں بہت قرینے سے ناول نگار نے برت کر اپنے ناول کو مختلف کر لیا ہے۔"(۱۷)

الغرض جندر ایک مختلف طرز کا ناول ہے۔ اس کا ماحول اختر رضا سلیمی کے پہلے ناول "جاگے ہیں خواب میں" سے مماثلت رکھتا ہے۔ مگر یہاں معاملات دوسری طرح کے ہیں۔ جندر آٹا پیسنے کی پن چکی علامتی سطح پر ایک طاقتور تہذیبی اور انسانی زندگی کا المیہ بن کر سامنے آتی ہے۔ انسانی کردار اور مشینی کل ایک دوسرے سے اس طرح ملے ہیں کہ ان کو جدا کرنا ممکن نہیں۔ "میں" اناج پیستے پیستے کس طرح جندر کا حصہ بن گیا باقی سب چیزیں حتیٰ کہ محبوب بیوی بھی بے معنی ہو جاتی ہے۔ موضوع اور معروض کے یک جان ہونے کا ایک خوبصورت تخلیقی بیان ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو "جندر" اختر رضا سلیمی کا ایسا ناول ہے جو موضوع کی انفرادیت کے ساتھ ساتھ اسلوب کی ندرت کی وجہ سے اردو ناول کی روایت میں ایک مفید اضافہ ہے۔ اختر رضا سلیمی کا نرم رو مگر چست اور شستہ بیانیہ ناول کی حقیقی ہر دو سطح کو سہارنے میں کامیاب رہا ہے۔ اس ناول میں انھوں نے کسی ایک اسلوب کو غالب کرنے کے بجائے اسلوب کی مختلف جہتوں کو استعمال میں لاتے ہوئے ایک ایسا انداز بیان

اختیار کیا ہے جو داستانوی بھی ہے اور حقیقت نگاری کی بھی عمدہ مثال ہے۔ جس میں شاعرانہ لطافت بھی پائی جاتی ہے اور علامتی و تجریدی رنگ بھی ملتا ہے۔ اس میں محاورات اور استعارات سے بھی کام لیا گیا ہے اور روانی وسلاست کو بھی مد نظر رکھا گیا ہے۔ اسلوب کی ان مختلف جہتوں سے تشکیل پانے والا یہ اسلوب جدید عہد کے اسالیب میں اپنی جگہ پر اہمیت کا حامل ہے۔ اختر رضا سلیمی کے ہاں زبان و بیان کے حوالے سے ان کے اسلوب کا بنیادی وصف یہ ہے کہ اس میں کہیں بھی ابلاغ کے مسائل پیدا نہیں ہونے پاتے بلکہ انھوں نے اس امر کا خاص خیال رکھا ہے کہ قدیم داستانوی انداز کی کہانی کو موضوع بنانے کے باوجود ناول میں کہانی کا عنصر بھی بر قرار رہے اور جو کچھ کہنا چاہتے ہیں قاری تک اس کا ابلاغ بھی مؤثر انداز میں ہو جائے۔ ان خصائص کی بنا پر اس ناول کے اسلوب کو اردو کے بیانیہ انداز (زبان کے حوالے سے) روانی میں عمدہ مثال قرار دیا جا سکتا ہے۔

ii۔ گرد باد (محمد عاطف علیم)

محمد عاطف علیم کا شمار عصر حاضر کے ان ناول نگاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے اردو ناول کو فکری اور فنی حوالوں سے نئی جہتوں سے آشنائی دلائی ہے۔ ان کا ناول "گرد باد" اردو کے بہترین ناولوں میں شمار ہوتا ہے۔ اس ناول کی اشاعت "مثال پبلشرز فیصل آباد" سے ۲۰۱۷ء میں ہوئی۔ آمریت کے دور کے جبر کو موضوع بناتا ہوا یہ ناول اپنے موضوع کے ساتھ ساتھ اسلوب کے حوالے سے بھی انفرادیت کا حامل ہے۔ محمد عاطف علیم نے کسی بنے بنائے ایک طرز کے اسلوب کے بجائے اس ناول میں اسلوب کی سطح پر مختلف تجربات کیے ہیں۔ مختلف واقعات کا بیان کرتے ہوئے انھوں نے ایک طرف اسے رواں اور سہل اسلوب میں ڈھالا ہے تو دوسری طرف نئے تجربات سے اسلوب میں ندرت بھی پیدا کی ہے۔ انھوں نے جس طرح اردو ناول کے روایتی اسالیب کے مقابلے میں منفرد انداز اختیار کرتے ہوئے اس ناول کی کہانی کو آگے بڑھایا ہے وہ اردو ناول نگاری میں ایک نیا تجربہ ثابت ہوا ہے۔ منیر فیاض کا یہ بیان اہمیت کا حامل قرار پاتا ہے کہ:

> "عاطف علیم نے اس ناول کے ذریعے دکھادیا ہے کہ روایتی پلاٹ میں ابھی بہت امکانات موجود ہیں جنھیں کشادہ نظری کے ساتھ دریافت کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ یہ فن مغرب میں گارسیا مارکیز اور میلان کنڈیرا جیسے ادیبوں کے ہاں تو ملتا ہے مگر اردو کے بیشتر ادیب ابھی تک یک رخے بیانیے ہی کے اسیر ہیں۔ ان کی تحریر polyphonic کے قریب ہے جس میں روایتی بیانیہ کے اندر نفسیاتی بیانیہ ہم

آہنگ ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ شاعری، تاریخ، جغرافیہ، سیاسیات وغیرہ کا امتزاج بھی ہے۔کچھ جگہوں پر ہمیں جادوئی حقیقت نگاری کے اثرات بھی نظر آتے ہیں جیسا کہ نیلی چڑیا والے منظر میں۔ مگر سب سے اہم بات یہ ہے کہ ہم عاطف علیم پر پہلے سے موجود کسی فنی وفکری نظریے کی مہر نہیں لگا سکتے۔"(۱۸)

فن کی انفرادیت ہی ناول نگار کا امتحان ہوتا ہے۔جب ناول کا معنی ہی نیا اور نرالہ ہے تو ناول کو نہ صرف دیگر اصناف ادب سے نرالا پن کا حامل ہونا چاہیے کہ بلکہ معاصرین کے اسلوب اور فن کے مقابلے میں بھی اپنی انفرادیت سامنے لانی چاہیے۔ اسی صورت میں ناول کامیاب تصور کیا جاسکتا ہے۔ عاطف علیم نے اسلوب میں جو بیانیہ انداز اختیار کیا ہے وہ خاصے مطالعے کا متقاضی ہے۔انھوں نے ندرت اور ابلاغ دونوں کو سامنے رکھا ہے۔ ہمارے اکثر ادیبوں کو یہ مسئلہ دوچار ہوتا ہے کہ وہ اسلوب کی سطح پر جب کوئی نیا تجربہ کرتے ہیں تو تحریر کا ابلاغ متاثر ہونے لگتا ہے۔ علامت نگاری کے نام پر ایسی ایسی خرافات تحریر میں داخل کر دی جاتی ہیں کہ تحریر کا کوئی مفہوم ہی سامنے نہیں آپاتا۔عاطف علیم اس نقص سے خود کو بچانے میں کامیاب رہے ہیں۔ انھوں نے جہاں بھی اسلوب میں ندرت اور انفرادیت لانے کی کوشش کی ہے وہاں ابلاغ کو خاص طور پر مد نظر رکھا ہے۔یہی وجہ ہے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں وہ کہہ بھی جاتے ہیں اور قاری اس تک رسائی بھی حاصل کر لیتا ہے۔

عاطف علیم کے ناول "گرد باد" کا بیانیہ اسلوب (زبان وبیان کے حوالے سے) خاصا اہم ہے۔ناول نگار نے اگرچہ اس ناول میں سیاسی وسماجی تناظرات کو مد نظر رکھتے ہوئے ایک ایسی کہانی بیان کی ہے جو پاکستان کے سیاسی منظر نامے خاص طور پر جنرل ضیاء الحق کے عہد کی عکاسی کرتی ہے۔اس عہد میں پائی جانے والی دور نگی اور اسلام کے نام پر لگائی جانے والی سختیوں کو نمایاں کرتی ہے تاہم انھوں نے اسلوب میں ایسی ندرت پیدا کر دی ہے کہ قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔اس ناول کو پڑھتے ہوئے ظاہر ہوتا ہے کہ عاطف علیم کو ناول کے فن اور اس اسلوب پر خاص مہارت حاصل ہے۔ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں مختصر الفاظ میں یوں کہہ جاتے ہیں کہ وہ مختصر الفاظ معنوی سطح پر خاصی وسعت کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔ سماجی حقیقت کو رعایت لفظی کے ساتھ بیان کرنا ناول نگار کے لیے خاصا مشکل کام ہوتا ہے۔ سماج کا ہر طبقہ اپنا ایک خاص پس منظر رکھتا ہے۔ یہ پس منظر حقیقت ہوتا ہے جسے کسی طور بھی جھٹلایا نہیں جاسکتا۔ اس حقیقت کو سامنے لانے کے

لیے ناول نگار کو اس امر کا خاص خیال رکھنا ہوتا ہے کہ وہ پس منظر اور تاریخ میں فرق رکھتا ہو۔ ایک مؤرخ کی طرح کسی طبقے کے ماضی کو کھنگالنے کے کے بجائے ناول نگار کو رعایت لفظی سے کام لیتے ہوئے اس طبقے کے سماجی پس منظر کو یوں سامنے لانا ہوتا ہے کہ حقیقت اپنا اظہار کرتے بھی دکھائی دے اور قاری کو وہ تعارف گراں بھی نہ گزرے۔ عاطف علیم کے اسلوب میں رعایت لفظی کی یہ خوبی موجود ہے۔ انھوں نے ناول میں جن سماجی طبقات کا تعارف کرایا ہے ان کے لیے ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جو ان طبقات کا حقیقی پس منظر اور ان کے عادات وخصائل کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ رعایت لفظی سے طبقاتی خصائص کو اجاگر کرنے کے فن پر مہارت کی ایک مثال "گرد باد" کے اسلوب سے ملاحظہ ہو:

> "کچا کوٹھا تو خیر کبھی نہ کبھی پکا ہو ہی جاتا اور گھر کا کیا ہے کل نہیں تو پرسوں آباد ہو جاتا لیکن جیسے ہوا ایسے تو نہ ہوتا۔
>
> موجو موچی جس پائے کا فن کار بھی تھا لیکن اصل میں تھا تو موچی ذات۔ کمین، رذیل اور کم ذات بلکہ بد ذات۔ سچی بات تو یہ ہے کہ خود موجو بھی فن کارانہ خود آگاہی کے باوجود اپنی اوقات جانتا تھا۔"(۱۹)

سماج کے نچلے طبقات کے لوگ جہاں غربت اور بے بسی کی تصویر بنے دوسروں کے رحم وکرم پر ہوتے ہیں وہاں اس طبقے کی خاص سماجی اقدار بھی ہوتی ہیں۔ یہ طبقاتی اقدار سماج میں ان کی پہچان ہوتی ہیں۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ سماج میں بسنے والے یہ طبقات زیادہ تر تہذیب وشائستگی سے بے بہرہ ہوتے ہیں۔ ان کی آپس میں ہونے والی گفتگو میں بھی وہ تہذیبی اور اخلاقی اقدار نہیں ملتیں جو مہذب معاشروں کا شعار ہوتی ہیں۔ موجو موچی کے بارے میں عاطف علیم کے مندرجہ بالا بیان سے اس طبقے کی اقدار کو بڑی مہارت سے بیان کیا گیا ہے۔ انھوں نے ایسا اسلوب بیان اختیار کیا ہے کہ چند جملوں میں اس طبقے کا پورا نقشہ کھینچ کر رکھ دیا ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ انھوں نے جن اقدار اور عادات کا ذکر کیا ہے وہ کسی طور پر بھی قابل ستائش نہیں ہیں، کسی انسان کو ان القاب سے پکارنا کسی طور پر بھی مناسب نہیں لیکن عاطف علیم نے اسلوب کی مہارت سے جملوں میں وہ تاثیر پیدا کر دی ہے کہ قاری کو یہ جملے نامناسب لگنے کے بجائے جاذب نظر لگتے ہیں۔ سماج میں طبقاتی تفریق کے تناظر میں قاری اس حقیقت بیانی کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ پھر آخر میں خود موجو موچی کی اپنی اس طبقاتی حیثیت کی آگاہی کو ظاہر کر کے انھوں نے سماجی حقیقت نگاری کی عمدہ مثال

قائم کی ہے۔ رعایت لفظی کے ساتھ سماجی حقیقت نگاری کا یہ وصف عاطف علیم کے "گرد باد" کی اہم اسلوبی جہت قرار پاتا ہے۔

رعایت لفظی کے تناظر میں اس ناول کے اسلوب کا جائزہ لیں تو جگہ جگہ ایسی مثالیں سامنے آتی ہیں جو ناول نگار کی اسلوب پر گرفت کا ثبوت پیش کرتی ہیں۔ عاطف علیم لفظوں کی تاثیر سے واقف ہیں۔ وہ لفاظی کے ذریعے اسلوب میں جان ڈالنے پر بھی قدرت رکھتے ہیں۔ حقیقت کو نت نئے انداز میں پیش کرنا اور انداز بھی ایسا متاثر کن اختیار کرنا کہ قاری متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے، عاطف علیم کا اہم وصف ہے۔ اس ناول میں انھوں نے روز مرہ کی چیزوں کو بھی لفاظی مہارت کے ذریعے اس انداز میں بیان کیا ہے اسلوب کی ندرت کھل کر سامنے آتی ہے۔ کسی شخص کے انتقال یا قتل کو بیان کرنے کے لیے عاطف علیم نے لفظوں سے جس طرح کام لیا اس سے اسلوب میں پیدا ہونے والی ندرت دیکھیے:

> "چودھری جڑواں نے کہ کوٹ ہرا کا نیا فلانا تھا، رندھی ہوئی آواز میں دعویٰ پیش کرنا شروع کیا جس کے مطابق اس کے شہید بھائی کو بوجہ ذاتی عناد شمیم عرف شمو کنجری نے اپنے شوہر موج دین عرف موجو موچی کی معاونت سے اس کی خواب گاہ میں گھس کر بے دردی کے ساتھ جوارِ رحمت میں اپنے درجات کی بلندی کا موقع فراہم کر دیا تھا۔"(۲۰)

یہاں قتل ہونے کو "درجات کی بلندی کا موقع فراہم کرنا" سے بیان کر کے اسلوب میں نیا پن لانے کی بہترین کوشش کی گئی ہے۔ ان جملوں کو دیکھیں تو یہاں سماج کی طبقاتی تفریق اور اس تفریق کے بارے میں پائے جانے والی سماجی سوچ کو بھی بڑی مہارت سے نمایاں کیا گیا ہے۔ ایک طرف موجو موچی اور اس کی بیوی کو جس انداز میں متعارف کرایا جا رہا ہے اس سے ان کی سماجی پستی نمایاں ہوتی ہے۔ دوسری طرف چودھری فلانے کے قتل ہو جانے کو اس کے درجات کی بلندی کے موقع سے بیان کر کے اس کی سماجی برتری کو نمایاں کیا گیا ہے۔ یہی ناول نگار کا فن ہوتا ہے کہ وہ غیر محسوس طریقے سے سماجی طبقات کو نمایاں کرتا چلا جائے۔ کیوں کہ ناول نگار نے ناول کی کہانی کو سماج میں چلانا ہوتا ہے۔ سماج کے مختلف طبقات سے اس کا واسطہ پڑنا ہوتا ہے جب تک وہ اپنے اسلوب کی مہارت سے ان طبقات کے خصائص کو اجاگر کرنے میں کامیاب نہیں ہو گا وہ کامیاب سماجی کردار تشکیل نہیں دے پائے گا۔ عاطف علیم کے اسلوب میں سماجی حقیقت نگاری کی جہت خاصی مضبوط ہے۔ اس ناول میں کئی جگہوں پر لفاظی کے ذریعے حقیقت کو یوں بیان کیا گیا ہے کہ وہ حقیقت معنوی

وسعت لیے سامنے آ کھڑی ہوتی ہے۔ جس طرح چودھری فلانے کے قتل کو "بلندی درجات کا موقع" قرار دیا گیا اسی طرح موجو موچی کی زندگی کے آخری ایام میں اس کی معذوری کو یوں اسلوب کی ندرت کے ساتھ پیش کیا ہے:

> "گیٹڈ کمیونٹی کے اس گھر میں جس پر چودھری موج دین بسرا کے نام کی تختی لگی تھی اس قدر ٹھہراؤ تھا کہ اکثر موجو موچی المشہور چودھری موج دین بسرا اپنی وہیل چیئر کی پشت پر سر ٹکا کر آنکھیں موندھتے ہوئے سوچتا کہ وہ کتنا خوش نصیب ہے جو اس نے زندگی میں ہی قبر کا مزہ چکھ لیا۔"(۲۱)

ناول نگار سماج کے جن طبقات کو اپنے ناول کی کہانی میں بیان کر رہا ہوتا ہے ان کا انداز تکلم بھی اس کے اسلوب کی کامیابی کے لیے خاصا اہم ہوتا ہے۔ ناول نگار کو اس امر کا خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے کہ انداز تکلم محض خیالات کا اظہار ہی نہیں ہوتا بلکہ اس طبقے کے افراد کی اجتماعی سوچ کا مظہر بھی ہوتا ہے۔ کسی بھی فرد کے انداز تکلم سے اس کے طبقے کی اجتماعی سوچ کو کشید کرنا اور قاری کے سامنے پیش کرنا ناول نگار کا امتحان ہوتا ہے۔ عاطف علیم نے "گرد باد" میں سماج کے نچلے طبقے کے افراد کے انداز تکلم کو اس طرح ظاہر کیا ہے کائنات، انسان اور اعلیٰ طبقے کے لوگوں کے وہ رویے جو نام نہاد قانون کے طور پر نچلے طبقے پر مسلط ہوتے ہیں ان کی بھی بھرپور عکاسی ہوتی ہے۔ عاطف علیم نے گرد باد میں موجو موچی کے انداز تکلم سے اس کے طبقے کی اجتماعی سوچ کو یوں نمایاں کیا ہے:

> "تم جانو ساموا اور گاموکہ پنچایت کی طلبی حکم ربی جیسی اٹل ہوتی ہے۔ اپنی چار دن کی زندگی میں تمہیں یہ بھی معلوم پڑ گیا ہو گا کہ اگر تمہارے پاس ایک مرلہ زمین کی رجسٹری نہیں اور تمہارا ٹھکانہ زمین پر ہے نہ آسمان کی بادشاہی تمہارے ساتھ ہے تو پنچایت میں تمہاری طلبی کا کیا مطلب ہے ؟ ہم بھی جانتے تھے کہ ہمارے مقدر کی تختی پر سیاہ قلم چلنے والا ہے اور ہم اس لکھے سے بھاگ کر کہیں نہیں جاسکتے"(۲۲)

مجموعی طور پر سماجی حقیقت نگاری کے تناظر میں دیکھا جائے تو عاطف علیم اس ناول میں منفرد اسلوب کے ذریعے سماج کی بہت سی حقیقتوں کو آشکار کرنے میں کامیاب رہے۔ انھوں نے سماج کے تلخ حقائق کو اپنے منفرد اسلوب میں یوں بیان کیا ہے کہ قاری ان سماجی حقائق کو قبول کرنے پر تیار ہو جاتا ہے۔ عاطف علیم لفظوں کی بازیگری سے واقف ہیں۔ سماج کی وہ حقیقتیں جنھیں اردو ناول شروع ہی سے بیان کرتا چلا آرہا ہے، عاطف علیم

نے لفظی بازیگری سے ان میں ایسی ندرت پیدا کر دی ہے کہ اسلوب کی انفرادیت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ وہ الفاظ کے استعمال میں تصنع کے بجائے معمول کو مد نظر رکھتے ہیں۔ معمول کی زبان کو اس انداز میں استعمال کرتے ہیں کہ ناول سماج کی حقیقی زندگی کے قریب ہوتا چلا جاتا ہے۔ ناول نگار کے لیے یہ لازم بھی قرار پاتا ہے کہ وہ معمول کی زبان استعمال کرے اور خود ساختہ تصنع سے باز رہے۔ عمر فرحت ناول نگار کے لسانی شعور اور ناول میں زبان کے استعمال پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "ناول چوں کہ فرد و سماج کی خارجی و باطنی زندگی کی صداقتوں کے اظہار کا فن ہے اس لیے یہاں زبان کی تخلیق فن کار پر عائد نہیں ہوتی بلکہ وہ اپنے خاکے میں صداقت کا رنگ بھرنے اور کردار کی انفرادیت کو قائم رکھنے کے لیے اس بات پر مجبور ہے کہ وہ فطری اور مانوس زبان استعمال کرے۔ جہاں وہ ایسا نہیں کرتا اور خیالی، غیر مانوس اور انوکھی فضا پیدا کرنا چاہتا ہے یا کردار کے طبقاتی رشتوں اور ماحول میں مطابقت پیدا نہیں کر پاتا وہاں وہ اپنے فن سے بغاوت کا مجرم قرار پاتا ہے۔"(۲۳)

گرد باد کی بڑی کامیابی یہ ہے کہ ناول نگار اس میں ایسی زبان استعمال کرنے میں کامیاب رہا ہے جو فطری اور مانوس ہونے کے ساتھ ساتھ کرداروں کے طبقاتی رشتوں اور ماحول میں مطابقت کا فریضہ بھی انجام دیتی ہے۔ اس ناول کو پڑھتے ہوئے کہیں بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ ناول نگار زبان کو بنا رہا ہے بلکہ پورے ناول میں زبان سماجی منظر نامے میں چلتی ہوئی سماجی حقائق کو آشکار کرتی چلی جاتی ہے۔ یہ اس ناول کے اسلوب کی اہم جہت قرار پاتی ہے۔

محمد علیم عاطف کے اسلوب کی ایک خوبی داستانوی انداز بیان ہے۔ ناول کو چوں کہ داستان کی ترقی یافتہ شکل بھی کہا جاتا ہے اس لیے اردو کے اکثر ناولوں پر داستان کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ ناول نگار کے لیے لازم ہوتا ہے کہ وہ داستانوی انداز اپناتے ہوئے ایسا طرز بیان ایجاد کرنے میں کامیاب ہو جائے کہ ناول اول و آخر ناول ہی رہے وہ داستان میں نہ ڈھل جائے۔ محمد علیم عاطف کے گرد باد میں اسلوب کی سطح پر یہ خوبی دکھائی دیتی ہے کہ وہ جہاں کہیں داستانوی انداز اختیار کرتے ہیں وہاں اسے استعارے کے طور پر لیتے ہیں۔ داستان کے عناصر اور کردار ان کے ناول میں استعاراتی رنگ میں رنگتے ہوئے ناول کا حصہ بنتے ہیں۔ اس ضمن

میں ایک مثال ملاحظہ ہو کہ "گرد باد" کا ایک نسوانی کردار اپنی بے بسی کے بیان کے لیے کس طرح خود کو طلسم ہوش ربا میں پڑا محسوس کرتی ہے:

> "میں، دیو کی قید میں پڑی شہزادی صرف دن ہی تو گن سکتی تھی سو وہ میں گن رہی تھی۔ ایک رات، دوسری رات، تیسری رات اور پھر ہفتہ، دو ہفتے، تین ہفتے، چار ماہ، پانچ ماہ۔۔۔۔۔ میں قید خانے کی دیواروں پر روز ایک لکیر کھینچ دیتی یہاں تک کہ دیواریں کالی دِکھنے لگتیں۔ مجھے لگا کہ میں اپنا دماغی توازن کھو دوں گی۔ میری چیخم دھاڑ اب بند دروازوں کے باہر جانے لگی تھی۔ اچانک مجھے دورہ سا پڑ جاتا۔"(۲۴)

یہاں پہنچ کر قاری خود کو اسی طلسماتی ماحول میں کھڑا پاتا ہے جو داستان سے مخصوص ہے۔ داستان کا یہ انداز اس مہارت سے ناول کے اسلوب کا حصہ بنایا گیا ہے کہ قاری کو کہیں بھی یہ ٹھونسا ہوا محسوس نہیں ہوتا۔ ناول نگار، ناول لکھتے وقت ایک سے زیادہ محاذوں پر سرگرم ہوتا ہے۔ اسلوب کی سطح پر دیکھا جائے تو اس کی مشکلات اور بھی زیادہ بڑھتی نظر آتی ہیں۔ اس نے مختلف کرداروں کو ناول کا حصہ بنایا ہوتا ہے، مختلف علاقوں کے طرز بود و باش کی عکاسی کر رہا ہوتا ہے، مختلف ادوار سے گزر رہا ہوتا ہے، ایسی صورت میں وہ یکسانیت کو اپنائے بغیر ہر لحظہ تغیر پذیر ہوتی صورت حال سے دوچار ہو رہا ہوتا ہے۔ اسی تغیر پذیری کے عمل کے ذریعے ہی اسے اپنی کہانی کو آگے بڑھانا ہوتا ہے۔ یہ اس کے اسلوب کی ہی خوبی ہوتی ہے کہ اس کی سوچ کے دھارے کو کس طرح قرطاس پر منتقل کرتا ہے۔ ناول نگار کو ایسا اسلوب اختیار کرنا ہوتا ہے کہ ناول کی کہانی بھی آگے بڑھے اور حقیقت بھی مسخ نہ ہونے پائے۔ کرداروں کے ظاہری خدوخال کے ساتھ ساتھ ان کے مافی الضمیر تک رسائی حاصل کر کے اسے آشکار کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ اگر کوئی کردار خیال میں بھی طلسماتی ماحول میں پہنچا ہو تو ناول نگار کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ ان خیالات کے اظہار کے لیے اسی طلسماتی اور داستانی ماحول کی تشکیل کرے، تاکہ قاری ان خیالات کی حقیقت کو حقیقی منظر نامے میں جان سکے۔ عاطف علیم نے گرد باد میں اس داستانی اسلوب کے ذریعے جہاں بھی ضرورت پڑی خوب کام لیا ہے۔ یہ داستانوی اسلوب ایک طرف ناول کے اسلوب میں ندرت پیدا کرتا ہے تو دوسری طرف کرداروں کی سوچ تک رسائی کو بھی ممکن بناتا ہے۔

گرد باد کے اسلوب کی جہت تجسیم اور تمثال کاری کے حوالے سے بھی سامنے آتی ہے۔ تجسیم کا ہنر مختلف ناول نگاروں نے اپنے ناولوں میں استعمال کیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اکثر ناولوں کا تمثیلی اسلوب بھی اردو ناول کے اسالیب میں اہم گردانا جاتا ہے اردو ناول میں تمثیلی اسلوب اختیار کرنے کا رجحان بھی ناول

نگاروں کے ہاں خاصا مضبوط رہا ہے۔ تمثیل ادب کی ایک ایسی تکنیک ہے جس میں کوئی بیانیہ بالکل صاف انداز میں اور مسلسل خیالات یا واقعات کے کسی اور لیکن ہم زماں ڈھانچے کی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ تمثیل اسطور اور حکایت سے قریبی تعلق رکھتی ہے۔ گوپی چند نارنگ تمثیل کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"تمثیل میں معنی کا دوہرا عمل کار فرما رہتا ہے اور کوئی شخص، شے یا واقعہ اپنا مفہوم بھی رکھتا ہے اور Sub surface یا Extended معنی بھی دیتا ہے۔ تمثیل اذکار رفتہ نہیں جس میں مجرد تصورات یعنی نیکی، بدی، خوف، ڈر، وہم، جفا، وفا کو شخصیایا جاتا ہے۔"(۲۵)

عام طور پر ناقدین تمثیل کو بھی علامت کے معنوں میں استعمال کر جاتے ہیں اور اکثر ناقدین کے ہاں تمثیل اور علامت میں زیادہ فرق نظر نہیں آتا۔ جب کہ حقیقت کی نظر سے دیکھا جائے تو علامت اور تمثیل ایک دوسرے سے الگ الگ دکھائی دیتی ہیں۔ اکثر ناقدین تمثیل اور علامت کے حوالے سے خاصے اختلاف رائے کا شکار نظر آتے ہیں۔ ایک نقاد کسی تخلیق کو علامتی قرار دیتا ہے تو دوسرا اسے تمثیل کے طور پر پیش کرتا ہے۔ اس حوالے سے کافی بحثیں ناقدین کے ہاں ملتی ہیں۔ اس اختلاف رائے کی بڑی وجہ تمثیل اور علامت کے اصل مفہوم سے ناآشنائی ہے۔ تمثیل اور علامت کے مفہوم اور حدود کا تعین کرنے کے حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی کی یہ رائے صائب معلوم ہوتی ہے کہ:

"علامت کثیر المفہوم ہوتی ہے اور اکثر وبیشتر وہ تاریخ، اسطور، قومی حافظہ وغیرہ دھندلی چیزوں سے منسلک ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف تمثیل کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں اور اس کا تعلق تاریخ وغیرہ سے نہیں ہوتا۔۔۔ علامت میں کسی نہ کسی شے کا دخل ضرور ہوتا ہے، تمثیل محض تصورات پر قائم ہوتی ہے۔ مثلاً "مردانگی" ایک تصور ہے "بڑی بڑی مونچھیں" کہہ دیجیے تو یہ اس تصور کی تمثیل ہوئی علامت نہیں۔ کیونکہ اس کا تعلق تاریخ یا اسطور یا قومی حافظے سے نہیں۔ ذاتی علامت بھی فنکار کے پیٹ سے نہیں پیدا ہوتی بلکہ فنکار کے قومی حافظے کا حصہ ہوتی ہے۔"(۲۶)

شمس الرحمٰن فاروقی کی یہ رائے علامت اور تمثیل کے فرق کو واضح کرنے میں خاص کردار ادا کرتی ہے۔ اردو افسانے میں بہت سے ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے ہاں علامت اور تمثیل دونوں کا چلن خوب ملتا ہے۔ تمثیل کو تاریخی تناظر میں دیکھا جائے تو تمثیل زمانہ قدیم سے ہی ہمارے ادب میں اظہار کا ایک اہم

وسیلہ رہی ہے۔ ملا وجہی کی نثری داستان "سب رس" تمثیلی انداز میں ہی تخلیق ہوئی۔ دکنی ادب کی اس اہم کتاب کی وجہ سے اردو ادب تمثیل سے آشنا ہوا۔ اسی طرح آگے چل کر محمد حسین آزاد کے ہاں "نیرنگ خیال" میں بھی تمثیلی انداز ملتا ہے۔

محمد عاطف علیم کا "گرد باد" اگرچہ تمثیلی ناول نہیں ہے لیکن انھوں نے اس کے اسلوب میں کئی جگہوں پر تمثیلی انداز بیان اختیار کیا ہے۔ وہ تمثیل کے ذریعے چیزوں کو یوں متحرک کر دیتے ہیں کہ بے جان اور جامد چیزیں بھی کھل کھلاتی ہوئی معلوم ہونے لگتی ہیں۔ یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ عاطف علیم تمثیل کو علامت نہیں بننے دیتے بلکہ وہ جس منظر کو تمثیلی انداز میں پیش کرتے ہیں اس کے معنی اول آخر اسی منظر کے ہی رہتے ہیں، تمثیلی انداز سے اس کی تاثیر میں شدت پیدا ہو جاتی ہے۔ ایک منظر کا ذکر ملاحظہ ہو:

> "سورج کچھ دیر پہلے ہی پیر پنجال کی چوٹیوں کے پار اترا تھا اور اس سے افق پر منتشر بدلیوں کی لالی نے آتش چنار کے ساتھ مل کر سارے میں آگ لگا رکھی تھی۔ مئی کا اوائل تھا اور برف اپنی آخری دھجیاں تک سمیٹ کر بلند چوٹیوں میں کہیں چھپی اونگھ رہی تھی۔ اس کی نگاہوں کے سامنے دور تک سبزہ زار پھیلا ہوا تھا جس پر نئی نئی اگی گہری سبز روئیدگی میں جابجا ننھے ننھے شوخ چشم پھول کلکاریاں مار رہے تھے۔"(۲۷)

عاطف علیم کے تمثیلی انداز کا ایک پہلو احساسات کو مجسم کر کے پیش کرنا بھی ہے۔ انتقام اور دشمنی جیسے جذبات کو وہ بڑی مہارت سے جسم عطا کرتے ہوئے تمثیلی انداز میں یوں پیش کرتے ہیں:

> "میں نے اس بدبخت کو قتل کرنے کے لیے حکم آباد سے ٹوکہ خریدا تھا جسے کئی دن تک انتقام کی بھٹی میں دہکا کر غیض کے برفیلے پانیوں میں ٹھنڈا کرتا رہا تھا۔ یوں اس کی دھار میں صدیوں قدیم اس بے بسی کی کاٹ شامل ہو گئی جو ہم تیرہ بختوں کا مقدر ہے۔ یوں اس قیامت کی رات میں حویلی کے خاص کمرے میں پردے کے پیچھے چھپا چودھری فلانے کی آمد کا منتظر تھا۔ وہ آیا تو نشے کی ترنگ میں بادلوں پر تیر رہا تھا۔"(۲۸)

یہاں انتقام کی بھٹی، غیض کے برفیلے پانی، بے بسی کی کاٹ، بادلوں پر تیرنا ایسی اسلوبیاتی مہارتیں ہیں جو اسلوب کی تاثیر میں بہت زیادہ اضافے کا سبب بنتی ہیں۔ اسی طرح ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

"اور پھر اس نے کہہ دیا۔ اس نے کہہ دیا کہ وہ مجھے چھوڑ کر چلی جائے گی کسی بھی صبح منہ اندھیرے۔ میں جس تنے رسے پر چل رہا تھا، اچانک اس نے میرے تلوے چھوڑ دیے اور اب میں ہوا کی ہتھیلیوں پر تھا۔ نیچے پاتال تک گہری کھائی تھی اور میں تھا، بیچارہ موجو۔ "(۲۹)

منظر نگاری کسی بھی ناول کی کامیابی کے لیے لازمی عنصر قرار پاتی ہے۔ ناول نگار نے چوں کہ کہانی کو ایک وسیع منظر نامے میں آگے بڑھانا ہوتا ہے، اسے در در کی خاک چھاننا ہوتی ہے اور عہد بہ عہد سفر کرنا ہوتا ہے۔ اس عمل کے دوران میں اسے مختلف کرداروں کو مختلف مناظر سے گزارنا ہوتا ہے۔ اگر ان مناظر کی حقیقی تصویر کشی نہ کی جائے تو ناول کا معیار متاثر ہونے کے ساتھ ساتھ کردار کی زندگی کی بھی مکمل عکاسی نہ ہو پائے گی۔ اس کے علاوہ مناظر کائنات کا حصہ ہیں۔ کائنات کا جزو ہونے کی وجہ سے زندگی کے کسی بھی شعبے سے ان کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ایک اچھا ناول نگار منظر نگاری کرتے وقت ناول نگار کا کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ منظر کو اس طرح سامنے لائے کہ قاری خود کو اس منظر میں کھڑا محسوس کرنے لگے۔ اسے یوں محسوس ہو کہ وہ اس منظر کا حصہ ہے۔ تبھی وہ اس منظر کی لطافت اور اس کے ہونے کے احساس کو اپنے دل و دماغ میں جگہ دے پائے گا۔ ناول نگار کو اس امر کا خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے کہ وہ منظر نگاری کرتے وقت ایک فوٹو گرافر کے بجائے ایک مصور کا روپ دھار لے۔ اس کا تراشا ہوا منظر ان کیفیات کو بھی قاری تک منتقل کرے جو خود تخلیق کار کے ذہن میں پیدا ہوتی ہیں۔ محمد عاطف علیم نے "گرد باد" میں مختلف مناظر کی جو تصویر کشی کی ہے وہ فن اور اسلوب پر ان کی گرفت کو ظاہر کرتی ہے۔ ان کی منظر نگاری خاصی جاندار ہے۔ چیزوں کے ذریعے کیفیات یہاں تک کہ ماضی کو سامنے لانے کا فن وہ خوب جانتے ہیں۔ گاؤں سے شہر میں آ کر بسنے والوں کے صحن میں کھڑے دھریک کے درخت کے منظر کو بیان کرتے ہوئے دیکھیے وہ کس طرح ماضی سے حال کی طرف مراجعت کا نقشہ کھینچ کر رکھ دیتے ہیں:

"وہاں صحن کی کشادگی کے عین درمیان میں دھریک کا پستہ قامت درخت بھی تھا جو اپنے سر پر دھول جمائے گھر کے مکینوں کی گمشدہ دیہاتی رہتل کے مصنوعی طور پر جڑنے کی ایک بیکار کوشش کے طور پر کھڑا تھا۔ "(۳۰)

یہاں دھریک کے درخت کا "سر پر دھول جمائے" کھڑا ہونا خاصا معنی خیز ہے۔ ایک طرف تو یہ منظر کو دل کش بنا رہا ہے تو دوسری طرف شہر میں بسنے والے اس گھرانے کی ماضی سے جڑت کی ناکام کوشش کو

استعارہ بن کر بھی سامنے آتا ہے۔ انسان کی یہ فطرت ہے کہ وہ جب نئی جگہوں پر بس جاتا ہے تو وقتی طور پر نئی جگہوں اور نئی چیزوں کا احساس اس پر حاوی رہتا ہے لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس کا ماضی اور ماضی کی رہتل بھی بیدار ہونے لگتی ہے۔ وہ چاہتے ہوئے بھی اسے چھٹکارا حاصل نہیں کر سکتا۔ یہی اس گھر کے مکینوں کے ساتھ ہوا تھا جو گاؤں سے شہر میں جاکر آباد ہو گئے تھے لیکن ان کے طرز عمل سے کہیں کہیں ان کے دیہاتی پن کی رہتل نمایاں ہوتی ہی رہتی ہے۔ عاطف علیم نے ایک دھریک کے درخت کی منظر کشی کے ذریعے ماضی کی رہتل اور حال کے منظر نامے کو بڑی خوب صورتی سے بیان کیا ہے۔

منظر کشی کے ذریعے ماضی سے حال کی طرف کے سفر کو انھوں نے "گرد باد" میں کئی جگہوں پر بیان کیا ہے۔ وہ چیزوں کے رنگ ڈھنگ اور ان کو سجانے کے سلیقے سے انسانی کیفیات اور احساسات کو سامنے لانے میں مہارت رکھتے ہیں۔ ایک اور جگہ کا منظر نامہ ملاحظہ ہو:

> "وہیں ایک دیوار کے ساتھ کھڑی چارپائیاں شاید اس درخت کے نیچے شام کی بیٹھک جمانے کے لیے استعمال ہوتی ہوں گی۔ وہاں جہاں ریت اور سیمنٹ کی بوریوں کے ڈھیر لگے تھے اور تعمیراتی کام کے لیے پھٹے وغیرہ پڑے تھے، ایک اونچے پیندے والا حقہ اور گھڑے رکھنے والا سٹینڈ بھی کھڑا تھا جس پر کبھی استعمال میں نہ آنے والے گھڑے دھرے تھے۔ یہ دیہات سے اٹھ کر شہروں میں آباد ہونے والوں کی نفسیاتی اڑچنوں کا مسترد شدہ دیہاتی پن کے ساتھ وابستگی کا بھونڈا دکھاوا تھا۔"[۳۱]

ناول "گرد باد" میں جس عہد کی کہانی بیان کی گئی ہے وہ پاکستان کی تاریخ کا خاصا ہنگامہ خیز عہد تھا۔ ایک طرف پاکستان پر آمریت مسلط تھی تو دوسری طرف روس سے نبرد آزما مجاہدین کا عمل دخل بھی معاشرے میں بہت بڑھ چکا تھا۔ ایسے میں لوگوں کے ذہنوں میں پائی جانے والی نفسیاتی کشمکش نے انھیں خاصی پریشانی سے دوچار کر رکھا تھا۔ وہ لوگ جو مجاہدین کے ساتھ جنگ میں شریک تھے جب وہ جنگی ہنگاموں سے نکل کر کسی سکون والی جگہ پر جاتے ہیں تو ان کے ذہن پر گزرنے والی کیفیات ان مناظر میں بھی رنگ بھر دیتی ہیں۔ عاطف علیم جگہ کا منظر بیان کرتے ہوئے ان کیفیات کو بھی رقم کرتے ہیں جو اس جگہ پر آنے والے نئے مکین پر گزری رہی ہوتی ہیں۔ ایک ایسا شخص جو جنگ کے علاقے سے واپس آیا ہوا اسے پر سکون جگہ میسر آنے پر جو کیفیات اور احساسات اس کے ذہن پر گزر رہے ہوتے ہیں ان کی عکاسی اس منظر میں خوب ہوتی ہے:

"یہاں بہت سکون تھا۔ سب کچھ شانت شانت، دھیما دھیما، ٹھہرا ٹھہرا۔ تنگ و تاریک گلیوں میں جاری نامختتم جنگ نہ کوئی کشاکش ازلی، کسی نالی میں گرا پڑا کسی شہید کا لاشہ نہ کسی گھائل کی آہ و بکا۔ اور پھر در امید پر دو ٹکڑوں کی آس میں پتھرائے ہوئے گداگر نہ انتظار کی سولی پر جھولتے بدن اور تاریک راستوں میں مارے جانے والے ازلی بے وقوف نہ شاہراہ حیات پر پیٹ کے بل رینگتا گھسٹتا انبوہ عظیم۔"(۳۲)

یہ اقتباس ماضی اور حال دونوں کے منظر نامے کو سامنے لا رہا ہے۔ ناول نگار نے یہاں بڑی مہارت سے ایک طرف حال کے سکون کو بیان کیا ہے تو دوسری ماضی میں جنگ کا منظر نامہ بھی کھینچ کر رکھ دیا ہے۔ اس سے آگے بڑھتے ہوئے ان کی فن اور اسلوب پر یہ بھی گرفت سامنے آتی ہے وہ انھوں نے ان دونوں مناظر میں پیدا ہونے والی کیفیات اور احساسات کو بھی رقم کر دیا ہے۔ اس ناول کی منظر نگاری اس کی کامیابی میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ اختر رضا سلیمی اس کی منظر نگاری اور دیگر فنی عناصر کو اس کی کامیابی کا راز قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

""گرد باد" کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اسے جو ایک بار پڑھنا شروع کر دے وہ اسے چھوڑنے جوگا نہیں رہتا۔ ناول نگاری کے فن پر عاطف علیم کی گرفت قابل داد ہے۔ اگر یہ گرفت نہ ہوتی تو اندیشہ تھا کہ یہ ایک عام سی کہانی بن کر رہ جاتا۔ انھوں نے جس طرح ایک عام کہانی کو ناول کی بلندی پر فائز کیا، وہ انتہائی متاثر کن ہے۔ انھوں نے کردار نگاری، منظر نگاری اور ماحول نگاری کے ذریعے ایک ایسی فضا تشکیل دی ہے جو ناول کے اختتام کے بعد بھی قاری کو گھیرے رکھتی ہے۔"(۳۳)

"گرد باد" کے اسلوب کی اہم جہت استعاراتی انداز بیان بھی ہے۔ استعارہ شاعری کا فن ہے۔ یہ شاعرانہ وسائل ہر شاعر کے ہاں ملتے ہے لیکن نثر میں بھی اس کا استعمال عام ہوتا ہے۔ استعارہ کا استعمال جہاں نثر کو خوب صورتی عطا کرتا ہے وہاں یہ بھی ضروری ہے کہ نثر نگار اس کے استعمال میں ایسی مہارت کا مظاہرہ کرے کہ وہ استعارہ مستعار الیہ کی ترجمانی بھی خوب کرتا ہو۔ اگر استعارہ اور مستعار الیہ میں مماثلت نہ ہو، ان میں مطابقت پیدا نہ کی جا سکے تو استعارہ کا استعمال بے معنی ہو جائے گا۔ دوسری طرف ناول نگار کو اس امر کا بھی خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے کہ اس کا استعمال کیا گیا استعارہ عام بول چال کی زبان میں ہی تحریر کا حصہ بن رہا ہو۔ وہ تحریر میں اوپر سے ٹھونسا ہوا محسوس نہ ہو۔ "گرد باد" میں عاطف علیم نے کئی جگہوں پر استعاروں کا استعمال

کیاہے۔ ان استعاروں سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا استعمال خود ساختہ سے زیادہ بے ساختگی کا حامل ہے۔ انھوں نے لاشعوری طور پر انھیں تحریر میں سمویا ہے جس سے وہ تحریر میں ٹھونسے ہوئے معلوم ہونے کے بجائے تحریر کا حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ دیو ہیکل شخص کا سراپا بیان کرتے ہوئے ایک کمزور عورت کی اس کے ساتھ نبرد آزمائی کو وہ یوں استعارہ کے استعمال سے خوب صورت بناتے ہیں:

"اپنے سائے سے لرزتی اکیلی لڑکی کے لیے چھے فٹ کے ڈائنوسار کو قابو کرنا اور پھر اسے جان سے مارنا تقریباً ناممکن تھا۔"(۳۴)

یہاں "ڈائنوسار" کا استعارہ خاصا معنی خیز ہے۔ اس کے مقابلے میں سائے سے لرزتی اکیلی لڑکی کی نقاہت اس استعارے کو مزید حسن اور تاثیر عطا کرتی ہے۔

وہماتی حقیقت نگاری اسلوب کی ایسی تکنیک ہے جسے اردو کے کئی نثر نگاروں نے بڑی کامیابی سے برتا ہے۔ واہمہ کا حقیقت سے تعلق اور واہمہ کو حقیقت کے تناظر میں بیان کرنے کی اس تکنیک کے ذریعے افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں نے بہت کام لیا ہے۔ اس تکنیک میں کسی واہمہ کو حقیقت جان لیا جاتا ہے۔ قاری اس واہمہ کے سحر سے آزاد نہیں ہونے پاتا۔ دوسری طرف وہ کردار جو اس واہمہ کا شکار ہوتے ہیں ان کے ہاں بھی نفسیاتی کشمکش عروج پر نظر آتی ہے۔ یہ ایک نفسیاتی مسئلہ ہے جو کسی بھی کردار کو درپیش ہو سکتا ہے۔ ناول نگار اور افسانہ اس کے ذریعے کردار کی داخلی اور نفسیاتی کیفیات کو عیاں کرتا ہے اور قاری پر اس کردار کے اسرار منکشف ہوتے چلے جاتے ہیں۔ واہمہ کے حقیقت کے یقین میں بدلنے سے ہی واہماتی حقیقت نگاری جنم لیتی ہے۔ یہ ایسا واہمہ ہوتا ہے جسے حقیقت سمجھ لیا گیا ہوتا ہے لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہوتا۔ جب حقیقت سامنے آتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ واہمہ ہی تھا جو حقیقت کا روپ دھارے ہوئے تھا۔ "گرد باد" میں عاطف علیم نے واہماتی حقیقت نگاری سے خوب کام لیا ہے۔ انھوں نے کئی جگہوں پر اس تکنیک کے ذریعے واہمہ کو حقیقت کے روپ میں دکھا کر کرداروں کی داخلی کیفیات کو نمایاں کیا ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

"مجھے اپنی چادر کو ڈھیلا کر کے نیفے میں اڑسی چھری کو نکالنا تھا اور پھر ہاتھ بڑھا کر ہلکے سے دروازہ بجانا تھا۔ تب، اچانک آسمان پر ایک کوندا لپکا۔ نور کا ایک جناتی بھالا تھا یا کیا تھا کہ گھٹاؤں کا بدن چیرتے ہوئے نکلا اور ایک لمبی قوس بناتا ہوا دور افق کے پار زمین کے کلیجے میں کھب گیا۔"(۳۵)

یہاں زیادہ سے زیادہ واہمہ ہی ہے جو حقیقت کا روپ دھارتا تو نظر آتا ہے لیکن حقیقت بن نہیں پاتا۔ آسمان پر نور کے جناتی بھالے کا ظاہر ہونا، گھٹاؤں کا بدن چیرتے ہوئے اس نوری بھالے کا بڑھنا اور ایک لمبی قوس بناتے ہوئے افق کے پار زمین میں جذب ہو جانے کا سارا منظر واہمے پر مشتمل ہے لیکن کردار کو ایک لمحے کے لیے یہ سب کچھ حقیقت نظر آتا ہے۔ دوسری طرف دیکھا جائے تو یہ واہمہ اس وقت ہی حقیقت کے روپ میں نظر آرہا ہے جب کردار قتل کے ارادے سے آگے بڑھ رہا ہے اور نفسیاتی سطح پر خاصی کشمکش کا شکار ہے۔ یہ کشمکش کسی بھی کردار کے داخلی اور ذہنی انتشار کو واضح کرنے کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ عاطف علیم نے "گرد باد" میں اس تکنیک سے خوب کام لیتے ہوئے اسلوب میں خاصی ندرت اور انفرادیت پیدا کی ہے۔ واہماتی حقیقت نگاری ان کے اسلوب کی ایک ایسی جہت قرار پاتی ہے جو ان کی جدید اسلوبی حربوں سے آگاہی کو ظاہر کرتی ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے عاطف علیم نے کرداروں کے نفسیاتی انتشار کو یوں واضح کیا ہے کہ ناول حقیقت کے قریب ہوتا نظر آتا ہے۔ ایک کردار ایک غیر معمولی کام انجام دیتے ہوئے کسی لمحے جس ذہنی ناآسودگی اور بے چینی کا شکار ہوتا ہے، عاطف علیم کا اسلوب وہماتی حقیقت نگاری کے تناظر میں اسے خوب نمایاں کرتا ہے۔

عاطف علیم کے اسلوب میں وہماتی حقیت نگاری کی جہت احساسات اور جذبات کی ترسیل کا ذریعہ بنتی ہے۔ وہ الفاظ کے ذریعے احساسات اور جذبات کی ترسیل یوں ممکن بناتے ہیں کہ اسلوب میں ایک نیا پن پیدا ہو جاتا ہے۔ اس ضمن میں وہ حقیقت کو ہی استعمال کرتے ہیں لیکن حقائق کو استعمال کرتے ہوئے ان کا منظر نامہ تبدیل کر کے رکھ دیتے ہیں جس سے حقیقت کا ایک نیا رخ سامنے آجاتا ہے۔ ناول "گرد باد" میں فلانے چودھری کے قتل کے بعد جب شمو اور موجو موچی ایک دوسرے کے سامنے آتے ہیں تو دونوں ایک لمحے کے لیے ساکت ہو جاتے ہیں۔ اس ساکت ہونے کے منظر کو وہ یوں بیان کرتے ہیں کہ دونوں اس سے قبل چودھرے فلانے کے ساتھ ہی قتل ہوتے محسوس ہوتے ہیں اور پھر نئے جنم میں انھیں نئی زندگی ملتی نظر آتی ہے۔ یہ واہماتی حقیت نگاری کا ہی اسلوب ہے جس کے ذریعے کردار واہموں میں یوں کھو جاتا ہے کہ آس پاس کی کوئی خبر نہیں رہتی اور وہی واہمہ حقیقت بنتا دکھائی دیتا ہے۔ اس ضمن میں قتل کے بعد شمو اور موجو کی حالت کا بیان دیکھیے:

"ہم دونوں کوایک دوسرے کے قریب آنے اورایک دوسرے کو چھونے میں بہت دیر لگی کہ ہماری قبریں بہت گہری تھیں۔ حکم ہوا کہ پلٹ جاؤ زندگی کی طرف۔تب ہماری ہڈیوں کوماس پہنایا گیا، ہماری کھوپڑیوں کے چوکھٹوں میں آنکھیں نصب کی گئیں، اعصاب کا ہر دھاگا ٹوٹا ہوا تھاسو تمام دھاگوں کو اکٹھا کیا گیا،انہیں بڑی محنت سے ایک ایک کر کے جوڑا گیااور ہمارے ماس کی تہوں میں بچھایا گیا۔ ہمارے کلبوت مکمل ہوئے توان میں دھیرج سے سانس پھونکی گئی اور ہم خدا کے حکم سے اپنی قبروں سے باہر نکل آئے۔"(۳۶)

یہاں ایک ایک لفظ اورایک ایک جملہ کردار کے واہمے کو ظاہر کررہاہے، یہ واہمہ کردار کے نزدیک حقیقت ہے۔ جوں ہی وہ ان واہماتی لمحات سے نکلتے ہیں تویوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ نیا جنم لے چکے ہیں۔

وہماتی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ عاطف علیم کے "گردباد" کی ایک جہت جادوئی حقیقت نگاری بھی ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کے ذریعے ناول نگاروں نے ماورائی عناصر کو بھی ناول کے کرداروں میں سمویاہے تو دوسری طرف مختلف جانوروں اور پرندوں کے کرداروں کو بھی جادوئی انداز سے ناول کا حصہ بنایاہے۔ "گردباد" میں عاطف علیم نے اس تکنیک کے ذریعے ناول کے اسلوب میں انفرادیت پیدا کی ہے۔ اس تکنیک کا استعمال جہاں اسلوب کو جدید عہد کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرتا ہے وہاں اس کے استعمال کے لیے بھی خاص مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔ ناول نگار کو کہانی کو جادوئی پس منظر میں لے جانا پڑتا ہے۔ جانوروں اور پرندوں کے ذریعے ایسے کام کروائے جاتے ہیں جو جادو کے زیر اثر ہی ہوسکتے ہیں لیکن ان کے انجام پانے کا انداز ایسا ہوتا ہے کہ سب کچھ حقیقت بنتا دکھائی دیتاہے۔ناول "گردباد" میں نیلی چڑیا ایک ایسی جادوئی حقیقت بن کر سامنے آتی ہے جو ایک پرندہ ہونے کے باوجود اس طرح امور انجام دیتی ہے گویا کوئی ماورائی طاقت اس کی پشت پر موجود ہے جو اسے چلائے جارہی ہے۔ عاطف علیم نے اس نیلی چڑیا کے ذریعے مختلف حالات کو ناول کی کہانی کا حصہ بنایاہے۔ چڑیا جو عام ہے پرندہ ہے عاطف علیم نے اس میں اس قدر تاثیر بھردی ہے کہ یہ مختلف جگہوں اور مختلف علاقوں کے حالات کو نہ صرف جانتی ہے بلکہ ان کے بیان کرنے میں بھی خاص مہارت رکھتی ہے۔ دوسری طرف موجو موچی سے اس کی انسیت اس طرح ظاہر کی گئی ہے کہ گویا یہ اسی کے سحر میں ہو اور وہ اس سے کام لیے جارہاہو۔ اس طرح کے دیگر کئی ایسے امور جو جادوئی حقیقت نگاری کے لیے ضروری ہوتے ہیں، اس نیلی چڑیا کے ذریعے سامنے آتے ہیں۔ عاطف علیم ناول میں اس نیلی چڑیا

کا تعارف بھی جادوئی حقیقت نگاری کے طرز پر کراتے ہیں اور اسے ایک ماورائی مخلوق بنا کر پیش کرتے ہیں۔ ناول "گرد باد" میں اس چڑیا کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

"جب عقبی ٹیرس پر وہ اپنے گرد سگار کے دھوئیں کا اور پھیلاتے ہوئے جسم کو ڈھیلا چھوڑتا تو ولایتی درختوں میں اس کی تاک میں بیٹھی نیلی چڑیا چہچہاتی اور ایک لمبی پر وقار اڑان بھرتی اس کے پاس آ بیٹھتی۔ یہ وہی چڑیا تھی جو اس روز اس کی دوست بنی تھی جب وہ چراغے کے گھر میں تھا اور شمو سے ناراض ہو کر صحن میں مہاتما بدھ سا بنا بیٹھا تھا۔ اس چڑیا میں بس ایک ہی عیب تھا کہ بولتی بہت تھی۔ بات میں سے بات، یہاں کی وہاں، سارے جہاں کی باتیں، جانیں کس کس دیس کے قصے اور جانو سب کے سب بیکار۔"(۳۷)

اس نیلی چڑیا کے ذریعے انھوں نے ناول کے مختلف واقعات کو جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک میں بیان کیا ہے۔ عاطف علیم سے قبل بھی بہت سے ناول نگاروں نے جادوئی حقیقت نگاری سے کام لیا ہے لیکن انھوں نے اس تکنیک کو جس طرح برتا ہے اس سے بھی ان کی انفرادیت ظاہر ہوتی ہے۔ اس تکنیک کے استعمال میں ان کی انفرادیت پر بات کرتے ہوئے منیر فیاض لکھتے ہیں:

"ان کی تحریر polyphonic انداز کے قریب ہے جس میں روایتی بیانیہ کے اندر نفسیاتی بیانیہ ہم آہنگ ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ شاعری، تاریخ، جغرافیہ، سیاسیات وغیرہ کا امتزاج بھی ہے۔ کچھ جگہوں پر ہمیں جادوئی حقیقت نگاری کے اثرات بھی نظر آتے ہیں جیسا کہ نیلی چڑیا والے منظر میں، مگر سب سے اہم بات یہ ہے کہ ہم عاطف علیم پر پہلے سے موجود کسی فنی، فکری نظریے کی مہر نہیں لگا سکتے۔ ان کا فن سراسر اپنا ہے۔"(۳۸)

پہلے سے موجود کسی اسلوبی حربے یا تکنیک کو ندرت کے ساتھ یوں استعمال کرنا کہ وہ ناول نگار کا اپنا فن معلوم ہو، ایک ایسی مہارت ہے جو ہر ناول نگار کے ہاں نہیں پائی جاتی۔ عاطف علیم کا بیانیہ اسلوب اس تناظر میں خاص اہمیت کا حامل ہے کہ انھوں نے پہلے سے موجود مختلف اسلوبی حربوں اور تکنیکوں کو نئے انداز میں استعمال کرتے ہوئے ان سے ناول کی تشکیل کا کام لیا ہے۔

عاطف علیم کے اسلوب کی ان مخصوص جہات کے علاوہ ان کے اسلوب میں کچھ روایتی حربے بھی بڑی کامیابی سے استعمال ہوتے نظر آتے ہیں۔ ان روایتی حربوں میں اہم تشبیہ ہے۔ تشبیہاتی انداز کسی بھی تحریر کو نہ صرف حسن اور لطافت عطا کرتا ہے بلکہ اس کی معنوی وسعت میں بھی اضافہ کرتا ہے۔ عاطف علیم کے گرد باد میں تشبیہات کا استعمال بھی ندرت سے ہوا ہے۔ انھوں نے نادر تشبیہات تو استعمال نہیں کیں لیکن عام تشبیہات کو نئے معنوں میں استعمال کرتے ہوئے ناول کو معنوی وسعت عطا کی ہے۔ عاطف علیم ایک ہی جگہ مختلف تشبیہات کے استعمال سے حقیقت کو یوں آشکار کرتے ہیں کہ قاری پورے منظر نامے سے آگاہ ہو جاتا ہے۔ اس منظر نامے میں وہ صورت حال سے گہری واقفیت حاصل کرنے لگتا ہے جس سے تحریر کی معنوی وسعت عیاں ہوتی چلی جاتی ہے۔ گویا وہ تشبیہات کے ذریعے ایک جہان معنی بساتے نظر آتے ہیں۔ شمو جب چودھرے فلانے کو قتل کرتی ہے تو وہاں چھپا ہوا موجو موچی بھی سامنے آجاتا ہے۔ اب منظر کچھ یوں ہے کہ ایک طرف ان دونوں کی آنکھیں چار ہوتی ہیں تو دوسری طرف چودھری فلانا اپنے بے جان لاشے میں بے جان آنکھوں کے ساتھ پڑا ہے۔ اس منظر کو تشبیہاتی انداز میں یوں بیان کیا گیا ہے کہ پورا منظر نامہ قاری پر خاص تاثیر چھوڑتا نظر آتا ہے۔ عاطف علیم لکھتے ہیں:

> "وہ وہاں ایک حنوط شدہ لاش ایسا کھڑا تھا، پتھرائی آنکھوں اور سیاہ تر چہرے کے ساتھ۔ اس کا ایک ہاتھ اٹھا ہوا تھا اور اس میں قصائی کا ہڈیاں کاٹنے والا ٹوکہ دبا تھا۔ میرے گرتے ہی جیسے کپڑے کے اس بڑاوے میں چبھی سوئیاں نکل گئی ہوں اور وہ پھر سے زندہ ہو گیا ہو۔ اس کی ویران آنکھیں مجھ پر جمی تھیں چودھری فلانے کی بے جان آنکھوں کی طرح"(۲۹)

"حنوط شدہ لاش"، "سوئیاں چبھوئے ہوئے بڑوا"، "بے جان آنکھیں" ایسی تشبیہات ہیں جو اس کریہہ منظر کو خاصی جاذبیت سے نمایاں کرتی ہیں۔ محض ایک چیز کو دوسری چیز کی مانند قرار دے دینا ہی تشبیہاتی اسلوب کی مہارت نہیں ہے بلکہ تخلیق کار کو ان کیفیات اور احساسات کو بھی آگے منتقل کرنا ہوتا ہے جو مشبہ اور مشبہ بہ میں مشترک ہوتی ہیں۔ عاطف علیم اس ہنر میں خاصے کامیاب رہے ہیں۔

عاطف علیم جذبات اور احساسات کی ترسیل کے لیے لفظوں کے استعمال کے ہنر سے بخوبی واقف ہیں۔ یہ فن ان کے اسلوب کو کامیاب بناتا ہے۔ ناول نگار نے صرف سیاسی، سماجی حقائق کو ہی بیان نہیں کرنا ہوتا بلکہ مختلف کرداروں کے دلوں پر گزرنے والی کیفیات اور ان کے اندر پیدا ہونے والے احساسات

اور جذبات کی ترسیل بھی ناول نگار کا فریضہ ہوتا ہے۔ عاطف علیم کے ہاں یہ ترسیل خاصی مضبوط ہے۔ ان کا اسلوب محض لفاظی ہی سے مزین نہیں ہے بلکہ ان کے ہاں ایک سے زیادہ انداز میں جذبات و احساسات کی ترسیل کا سامان ملتا ہے جو ان کے اسلوب کو زبان کے حوالے سے اہم قرار دیتا ہے۔ مالی اور فکری استحصال کا شکار ہونے والا شخص کس طرح جذباتیت کا شکار ہو جاتا ہے عاطف علیم کے الفاظ میں اس کی عکاسی ملاحظہ ہو:

> "تمہیں یاد ہے کہ کوٹ ہرا میں کسی زمانے میں ایک چھوٹا سا چرچ ہوا کرتا تھا؟ عیسائیوں کے دو چار گھروں نے اسے آباد کر رکھا تھا۔ وہ وہاں آتے تھے اور اتوار کے اتوار عبادت کے بعد کبھی کبھی پادری سے علیحدگی میں ملتے تھے۔ مجھے بتایا گیا تھا کہ وہ اعتراف کی رسم ادا کرتے ہیں۔ جس کے دل پر کوئی بوجھ ہوتا وہ بغیر شرم کے بغیر ملاوٹ کیے پادری کو سناتا تھا اور ہلکا پھلکا ہو کر گھر چلا جاتا تھا۔ میں آج تمہیں اپنا پادری مانتا ہوں اور دوزانو ہو کر تمہارے سامنے اعتراف کرتا ہوں کہ میں نے اپنی ذات کو تج کر خود پر بڑا ظلم کیا۔ میری ذات میرا لباس تھی لیکن میں نے اپنا لباس اتار کر بیچ دیا اور ننگا ہو گیا اور بدلے میں چراغ شاہ کی کالی پگڑی خرید لی۔ چراغ شاہ نے مجھے دولت دے دی، مجھے رعب دے دیا لیکن مجھ سے میرا چراغ دین چھین لیا۔ مجھ سے فن کاروں والی بیٹھک چھین لی اور میرے گلے سے نور نوچ کر اسے نفرت کے سیندور سے بھر دیا۔"(۴۰)

عاطف علیم اپنے فن کے ذریعے اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی دنیا کی تخلیق کرنے کی سعی کرتے ہیں اور یہی جذبہ گرد باد کی تخلیق کا بنیادی محرّک بھی ہے۔ عاطف علیم کے ناولوں کا اسلوب رواں، سہل اور فقروں میں الفاظ کی بندش متناسب ہے۔ ان کے ہاں فن کی مدد سے حقیقی زندگی کا جمالیاتی اظہار ملتا ہے۔ انہوں نے عام قاری کے لیے مسائل کی تفہیم کو آسان کر دیا ہے۔ زندگی کو خالص انسانی آنکھ سے دکھانا ہی ادب کا مقصد ہے۔ کسی قسم کے تعصب کی چھاپ کے بغیر تاکہ فکری و حسّی سطح پر انسانی زندگی کے مسائل کو دیکھا جا سکے۔ گرد باد کا ما قبل کم ہے۔ مرگ مابعد آج تک پھیلا ہوا ہے۔ اس ناول میں زندہ مسائل اور اس کے اسباب کی طرف توجہ مبذول کروائی گئی ہے۔ گرد باد کے ذریعے عاطف علیم نے ایک ادیب ہونے کے ناطے اپنے ارد گرد پھیلے ہوئے معاشرے کی عکاسی کر کے ایک بڑا قرض چکایا ہے۔ عہدِ آمریت میں معاشرتی سطح پر ہونے والے ظلم کے ذریعے کی جانے والی منفی تبدیلی کے خلاف ادبی سطح پر آواز بُلند کرنے کا قرض۔ عاطف علیم نے

چند کرداروں کی مدد سے معاشرے کو پوری طرح کھنگال کر رکھ دیا۔ اور لُطف کی بات یہ ہے کہ کردار کو بھی کوئی غیر معمولی نہیں بلکہ روزمرہ کے جن کے بارے میں عام رویہ یہ ہے کہ لوگ سوچنا بھی پسند نہیں کرتے۔ گرد باد میں عاطف علیم کی یہ بیانیہ کاری ہی ہے کہ ان کرداروں کی معاشرتی، نفسیاتی، جذباتی اور فکری سطح نہ صرف ہموار کی بلکہ اسے اس قدر مضبوطی سے اور مستحکم انداز میں تخلیق کیا کہ پورے معاشرے کی عکس بندی ان کی نظروں سے ہو گئی۔ عاطف علیم کی فنی پختگی کا اس سے بڑا ثبوت اور کیا ہو گا کہ وہ ایک ہی واقعے کو جب کردار کی Focalization بدل کے بتاتے ہیں تو سارا واقعہ نیا لگنے لگتا ہے۔ عاطف علیم روایتی پلاٹ میں بہت سے نئے امکانات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ جنہیں کشادہ نظری اور وسعتِ قلبی سے دریافت کرنے کی ضرورت ہے۔

گرد باد میں جس فن کی عکاسی عاطف علیم نے کی ہے اس کے بارے میں منیر فیاض لکھتے ہیں:

"یہ فن مغرب میں گارشیا مارکیز اور میلان کنڈیرا جیسے ادیبوں کے ہاں تو ملتا ہے مگر اردو کے بیشتر ادیب ابھی تک یک رخے بیانیے کی روایت کے ہی اسیر ہیں"[۴۱]

عاطف علیم کے اسلوب کی خوبی یہ ہے کہ ان کی نثر سے اگر ایک فقرہ تبدیل یا کم کرنا چاہیں تو خاصی مشکل کا سامنا کرنا پڑے گا۔ وہ ایک مشاق شاعر کی طرح ایک ایک لفظ کا انتخاب کفایتِ لفظی کے ساتھ کرتے ہیں جہاں بات دو لفظوں میں پوری ہو رہی ہو تو تیسرا لفظ اضافی شامل نہیں کرتے بالکل اسی طرح جہاں بات بن کہے سمجھ آ رہی ہو وہاں الفاظ کا سہارا نہیں لیتے۔ ان کے کرداروں کے نام ہی کچھ اس طرز پر رکھے گئے ہیں کہ ان کرداروں کی شخصیت ان کے ناموں سے ہی آشکار ہو جاتی ہے کہ ان کے بے جا تعارف کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ موجو موچی، چوہدری فلانا، ملک ڈھمکانا، گم سم عورت وغیرہ وغیرہ۔ اسلوب کی اس ندرت سے ایک پہلو یہ پیدا ہوا کہ یہ کردار انفرادی نہیں رہے بلکہ ان کی نوعیت عمومی ہو گئی۔ اسی طرح ہرا کوٹ بھی کوئی گاؤں ہو سکتا ہے۔ مرکزی کردار بھی عموی نوعیت کے حامل ہیں۔ اس میں روایتی بیانیے کے اندر نفسیاتی بیانیہ بھی کارفرما ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ جیسا کہ نیلی چڑیا والا منظر۔ عاطف علیم کا فن سراسر ان کا اپنا ہے ان پر کسی پہلے سے موجود فکری یا فنی نظریے کی چھاپ نہیں لگائی جا سکتی۔ عاطف علیم کے ہاں مجموعی طور پر انسان اور انسانیت کا دکھ ہے اور اس کی تہہ داریاں ہیں۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو "گرداب" میں عاطف علیم نے اسلوب کی سطح پر کثیر الجہت تجربے کیے ہیں۔ ان تجربات کے دوران میں بھی انھوں نے نہ تو ناول کی کہانی کو اس کے معیار سے گرنے دیا ہے اور نہ ہی ابلاغ کے کوئی مسائل پیدا ہونے دیے ہیں۔ ان کا اسلوب اصل میں ایک ایسا امتزاجی اسلوب ہے جس میں رنگا رنگی بھی ہے اور دلکشی بھی، جاذبیت بھی ہے اور تحیر بھی، روانی بھی ہے اور سلاست بھی، جادوئی حقیقت نگاری کا طلسماتی منظر نامہ بھی ہے اور وہماتی حقیقت نگاری سے ذہنی خلفشار کو عیاں کرتا انداز بیاں بھی، استعارات کی ندرت بھی ہے اور تشبیہات کی لطافت بھی۔ ان سب کی آمیزش سے وہ ایک ایسا اسلوب تشکیل دینے میں کامیاب ہوئے جس پر کسی ایک اسلوب کی چھاپ نہیں لگائی جاسکتی۔ یہ بیانیہ اسلوب عاطف علیم کی ناول کے فن اور اسلوب پر گرفت کا عکاس بن کر سامنے آتا ہے۔

iii۔ انواسی (محمد حفیظ خان)

اردو کے جدید ناولوں میں ایک اہم ناول "انواسی" ہے۔ انواسی محمد حفیظ خان کی تخلیق ہے جو ہمیں نوآبادیاتی عہد کے مختلف واقعات سے شناسائی دلاتا ہے۔ "انواسی" کا شمار اردو کے ان ناولوں میں ہوتا ہے جنھوں نے شائع ہوتے ہی مقبولیت کی بلندیوں کو چھو لیا۔ جون ۲۰۱۹ء میں شائع ہونے والے اس ناول کی زیادہ تر کاپیاں ابتدائی مہینوں میں ہی فروخت ہو گئیں، یہی وجہ ہے کہ چھے ماہ بعد دسمبر ۲۰۱۹ء میں اس کی دوسری اشاعت عمل میں آئی۔ انواسی کی اس مقبولیت کا راز اس کی کہانی کے ساتھ ساتھ اس کا وہ اسلوب ہے جو اردو میں ایک نیا تجربہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس ناول میں اس عہد کی کہانی بیان کی گئی ہے جب انگریز نے اس خطے میں ریلوے لائن بچھانا شروع کی اور اس کے ذریعے نقل و حمل کو تیز ترین بنانے کی ٹھانی۔ سرائیکی خطے میں ریلوے لائن بچھاتے ہوئے ایک جگہ "آدم واہن" کے مقام پر اسے ایک قبرستان سے گزارنے کی ضرورت پیش آئی تو خاصا تنازع کھڑا ہو گیا۔ ایک طرف انگریز تھے جو اس ریلوے لائن کو اس کے طے شدہ منصوبے کے مطابق قبرستان میں سے گزارنے پر بضد تھے تو دوسری طرف مقامی مسلمان تھے جن کے آباؤ اجداد اس قبرستان میں دفن تھے۔ یہ وہ لوگ تھے جن کے نزدیک مُردوں سے عقیدت زندوں کی توقیر سے بھی زیادہ تھی۔ مرنے مارنے پر تل جانے والے یہ لوگ کسی صورت بھی اپنے پرکھوں کی قبروں کو مسمار ہوتے نہیں دے سکتے تھے، اس لیے مزاحمت کی ٹھان لیتے ہیں۔ محمد حفیظ خان نے اس تنازعے اور اس کو جنگ کی صورت میں بدلتی صورت

حال کو اس طرح ناول کی کہانی میں بیان کیا ہے کہ ایک ایک چیز کو نکھار کر سامنے لائے ہیں۔ گویا سارے منظر کی تصویر کشی کر کے قرطاس کی زینت بنا دیا ہے۔

اس ناول کی کہانی نہ صرف قبرستان اور ریلوے لائن کے تنازع کو سامنے لاتی ہے بلکہ نو آبادتی عہد کے انگریز افسروں کی باہمی مناقشت کو بھی نمایاں کرتی ہے۔ اس عہد میں انگریز افسروں کے درمیان ایک دوسرے کو نیچا دکھاتے ہوئے آگے بڑھنے اور ترقی پانے کی دوڑ خاصی مضبوط دکھائی دیتی ہے۔ ہر افسر کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ جلد از جلد زیادہ سے زیادہ مراعات حاصل کرنے کے لیے اونچے اونچے مقام تک رسائی حاصل کر لے۔ مسابقت کی یہ دوڑ رشتوں ناتوں کو بھی پس پشت ڈال دیتی ہے۔ ناول کی کہانی میں ہم دیکھتے ہیں کہ ریلوے لائن کے کام کی نگرانی پر مامور انگریز افسر جان برٹن کا سوتیلا بیٹا ہی اس کے خلاف سازشیں بنتا ہے اور ایک انگریز افسر سے مل کر اسے نیچا دکھانے کی کوشش میں مصروف رہتا ہے۔ آخر میں عورت کو استعمال کیا جاتا ہے جس کے جال میں پھنس کر جان برٹن بے بس ہو جاتا ہے۔ اس پر کئی طرح کے الزامات لگتے ہیں اور آخر کار نوکری سے برخاست کر دیا جاتا ہے۔ دوسری طرف انہی سازشی انگریز افسروں نے مقامی لوگوں کو اپنے ساتھ ملاتے ہوئے علمائے سو کے ذریعے عوام کی برین واشنگ کی اور اپنے مقصد میں کامیاب ٹھہرتے ہوئے قبرستان کو ہموار کر دیا اور ریلوے لائن گزار دی۔ بظاہر ایک ریلوے لائن کے گزارنے کے گرد گھومنے والی یہ کہانی نو آبادیاتی نظام کے بہت سے سماجی اور انتظامی رویوں کو سامنے لاتی ہے۔ اس ناول میں انگریزوں کی اصول پسندی کے ساتھ ساتھ ان کے مابین پائی جانے والی مناقشت، مقامی لوگوں کے رویے اور علمائے سوء کے کردار کو بڑی مہارت سے نمایاں کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر بی بی امینہ اس ناول کی کہانی پر بات کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

> "اگرچہ ناول نگار نے یہ ناول پانچ سے چھے ماہ کی انتہائی قلیل مدت میں تحریر کیا ہے۔ لیکن اس کے ذریعے انھوں نے تاریخ کے جس اہم باب تک رسائی دی ہے، وہ قابل تحسین ہے۔ انھوں نے فرضی کرداروں کی معاونت سے ۱۸۷۲ء اور مابعد کے حقیقی منظر نامے سے وہ دبیز تہیں ہٹانے کی سعی کی ہے۔ جس کے نیچے پوشیدہ واقعات سے یقیناً بہت کم لوگ واقف ہوں گے کیوں کہ تاریخ ایسے سینکڑوں واقعات کو نو آبادیاتی جبر کے تلے دفن کر چکی ہے۔ لیکن مصنف نے کمال جرات کا مظاہرہ کرتے ہوئے نہ صرف اس حقیقی تناظر کے بیان پر قلم اٹھایا ہے بل کہ اسے کہانی کے تانے بانے کے ساتھ اس طرح ملا جلا کر پیش کیا ہے کہ کہانی کی سحر انگیزی سے سچائی

کی تلخی اور تاریخ کی خشکی اگر پوری طرح ختم نہیں تو کسی قدر کم ضرور ہوگئی ہے۔"(۴۲)

اس ناول کی کہانی موضوعاتی حوالے سے خاصی وسعت کی حامل ہے۔ناول نگار نے نو آبادیاتی عہد کے مختلف رویوں کو اس مہارت سے اس کہانی میں سمویا ہے کہ یہ محض ایک مخصوص علاقے تک محدود کہانی نو آبادیاتی سماجی اور انتظامی منظر نامے کی حقیقی تصویر بن گئی ہے۔ناول نگار نے بڑے مناصب پر موجود افسران کی چپقلش اور ان عہدوں کے ناجائز استعمال، مذہبی افراد کے ہاں پائی جانے والی منافرت، مقاصد کی تکمیل کی خواہشات کے ساتھ ساتھ ان خواہشات کے حسرت میں بدلنے، سیاسی منافرت اور بغاوت، محبت اور نفرت، توہم پرستی اور دیگر کئی موضوعات کو بڑی مہارت سے ناول کی کہانی میں سمویا ہے۔سماجی سطح پر پائے جانے والے بہت سے منفی رویے مثلاً کینہ، بغض، نفرت، عداوت، انتقام اور دیگر اسی طرح کے منفی سوچ کے حامل نفسیاتی مسائل کی عکاسی کرتا یہ ناول عصر حاضر کا اہم ناول قرار پاتا ہے۔

"انواسی" ناول کی اس موضوعاتی وسعت کو ناول نگار نے جس جاندار اسلوب کے ذریعے بیان کیا ہے وہ کثیر الجہت خصائص کا حامل ہے۔یہ ایک ایسا اسلوب ہے جس میں ہم بیک وقت کئی خصائص دیکھ سکتے ہیں۔ ناول نگار نے اس ناول میں ایک طرف روایتی اسلوب سے مثبت انحراف کی کوشش کی ہے تو دوسری طرف ایک ایسا ندرت کا حامل اسلوب تشکیل دینے میں کامیاب ہوئے ہیں جو اس عہد اور اس علاقے کی کہانی کے بیان کی ضرورت تھا۔اگر یہی کہانی اردو ناول کے روایتی اسلوب میں بیان کی جاتی تو شاید ناول کی تاثیر اس قدر زیادہ نہ ہوتی اور نہ ہی اس کا معیار اتنا بلند ہو پاتا۔یہ اس کے اسلوب کا ہی کمال ہے جس نے ایک عام سی کہانی کو ایک بہت بڑے ناول میں متشکل کر دیا ہے۔

"انواسی" کے اسلوب کی متعدد جہات میں سے اہم جہت اس میں زبان کا ماہرانہ استعمال ہے۔ناول نگار کے لیے ناول کی زبان خاص اہمیت رکھتی ہے۔زبان کے معاملے میں ناول نگار کو کئی محاذوں پر سرگرم ہونا پڑتا ہے۔ایک طرف وہ زبان ہوتی ہے جو ناول کی کہانی کے عہد کی زبان ہوتی ہے۔ناول کے کرداروں کی بات چیت اور ان کے مکالمے اس زبان سے اگر دور ہوں تو ناول اپنا معیار قائم رکھنے میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ دوسری طرف ناول نگار کی یہ بھی کوشش ہوتی ہے کہ ایسی زبان استعمال کرے جو ابلاغ کے مسائل سے ماورا ہو۔اگر ناول کی زبان ابلاغ کے مسائل کا شکار ہو جائے تو ناول نگار اپنا مافی الضمیر قاری تک منتقل کرنے میں

کامیاب نہیں ہو پائے گا۔ عہد کے ساتھ ساتھ اگر کسی خاص خطے اور خاص طور پر کسی علاقائی زبان سے ناول نگار کا واسطہ پڑا ہو اور ناول کو اس نے اس علاقائی زبان کے پس منظر میں آگے بڑھانا ہو تو اس کی مشکلات میں اور بھی اضافہ ہو جاتا ہے۔ ناول نگار جب ناول لکھ رہا ہوتا ہے تو اس کے سامنے اس کا حلقہ قارئین ہوتا ہے۔ قارئین کا یہ حلقہ کسی خاص خطے سے تعلق نہیں رکھتا۔ ایسی صورت میں کسی خاص علاقائی زبان کی آمیزش سے لکھے جانے والے ناول میں ابلاغ کے مسائل پیدا ہو سکتے ہیں۔ وہ لوگ جو اس خاص علاقے سے باہر کے ہیں اور اس علاقائی زبان سے مانوس نہیں ہیں انھیں اس ناول کی تفہیم میں مسائل کا سامنا کرنا پڑ سکتا ہے۔ محمد حفیظ خان کا اعجاز یہ ہے کہ انھوں نے سرائیکی وسیب کے تناظر میں لکھے جانے والے اس ناول میں سرائیکی خطے کی زبان کی چاشنی بھی شامل کی ہے اور اسے ابلاغ کے مسائل سے بھی بچا لے گئے ہیں۔ جس کے نتیجے میں اس ناول میں ایک ایسی زبان سامنے آتی ہے جو لطافت کی حامل بھی ہے اور آسان فہم بھی۔

محمد حفیظ خان نے "انواسی" میں جو زبان استعمال کی ہے اس میں مقامی سرائیکی زبان کے الفاظ کو بڑی خوب صورتی سے سمویا گیا ہے۔ انھوں نے مختلف اشیا کا ذکر کرتے ہوئے ان کے وہی نام استعمال کیے ہیں جو عام لوگوں کے لیے تو نامانوس ہیں لیکن مقامی سرائیکی زبان میں خوب مستعمل ہے۔ یوں زبان کی مہارت سے ناول اس خطے کے بود و باش اور وہاں کے لوگوں کے انداز تکلم کے بہت قریب ہو گیا ہے۔ انگریزوں نے جب اس خطے میں ریلوے لائن بچھانی شروع کی تو مقامی لوگوں کے لیے یہ ایک نئی چیز تھی۔ اس عہد میں اس خطے میں بگھی کا رواج عام تھا۔ اس بگھی کو گھوڑے کھینچا کرتے تھے۔ جب طاقتور انجن کے پیچھے لگی بوگیاں ریلوے لائن پر دوڑتی نظر آنے لگیں تو مقامی لوگوں نے اسے فولادی بگھی کا نام دیا۔ محمد حفیظ خان نے تحریر میں اسی مقامی لفظ کو استعمال کرتے ہوئے تاثیر میں اضافہ کیا ہے۔ ایک جگہ وہ ریلوے لائن کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "نوجوانوں کا خیال تھا کہ گورے صاحب کے اس حکم کا ڈٹ کر مقابلہ کیا جائے جس کی رو سے وہ اُن کی بستی کے قبرستان کو برباد کر کے وہاں سے جنات کی فولادی بگھی گزارنا چاہتا ہے۔ اب بھلا کہاں لے جائیں گے وہ اپنی پیڑھی کے وڈکوں کی قبریں۔"(۴۳)

یہاں صرف "جنات کی فولادی بگھی" ہی نہیں "گورے صاحب"، "پیڑھی کے وڈکوں" کے الفاظ بھی ایسے ہیں جو مقامی بولی کے ہیں۔ سرائیکی خطے میں چلنے والی ناول کی کہانی میں سرائیکی خطے کے ان الفاظ کی

شمولیت اس انداز میں کی گئی ہے کہ ناول مقامی رنگ میں رنگتا چلا گیا ہے اور اس کی تاثیر میں بہت زیادہ اضافہ ہو گیا ہے۔ محمد حفیظ خان کا سماجی مشاہدہ خاصا وسیع ہے۔ وہ سرائیکی وسیب کے ان لوگوں کے طرز بود و باش سے بخوبی واقف ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اس ناول کے اسلوب میں وہاں کے لوگوں کے طرز رہن سہن کا خاص خیال رکھا ہے۔ سرائیکی وسیب کے مختلف لوگوں کے مابین ہونے والے قول و قرار کا ذکر کرتے ہوئے مقامی لسانی صورت حال کا خاص خیال رکھا ہے۔ مقامی لوگ جس انداز میں قول و قسم کرتے ہیں اسے بیان کرتے ہوئے انھوں نے مقامی لوگوں کی بول چال کا ہی اسلوب اختیار کیا ہے۔ اس ناول کا کردار سید اجو قبرستان کو مسمار کرنے کے انگریز فیصلے کے خلاف بغاوت کا استعارہ بن ابھرتا ہے، اس کا انداز تکلم وہی ہے جو مقامی لوگوں کا ہے۔ جب وہ مقامی نوجوانوں سے انگریز کے اس فیصلے کے خلاف لڑ مر جانے کا عہد لینے کا ارادہ کرتا ہے تو منگرا اسے سمجھاتا ہے کہ مرنے کے بعد سب کچھ گل سڑ جاتا ہے، لیکن سیدے کا انداز بیان ملاحظہ ہو:

"منگر ہو جانے دے مٹی کے ساتھ مٹی اور خون خرابہ بھی۔ کم از کم یہ تو ہو گا نا کہ ہم اپنی آنکھوں سے اپنے وڈکوں کی بھرتی ہوئی ہڈیاں اور گلا سڑا ماس تو نہیں دیکھ سکیں گے نا!۔۔۔ اور سنو! میں آج قسم لینے جا رہا ہوں بستی کے سب نوجوانوں سے آخر دم تک کوئی بھی گوروں کو بستی میں گھسنے نہیں دے گا۔۔۔ اور ہاں۔۔۔ اگر تم بھی ہمارا ساتھ دینا چاہتے ہو تو دیگر ویلے چڑھدے والی ڈھنڈ کے پاس قسم دینے آ جانا۔"(۴۴)

سیدے کا یہ بیان مقامی لسانی رنگ میں ڈوبا نظر آتا ہے۔ "دیگر ویلا"، "چڑھدے والی ڈھنڈ" ایسی لفظیات ہیں جو مقامی بولی کا امتیاز ہیں۔

مقامی زبان کی لفظیات کے استعمال کے نمونے اس ناول میں جگہ جگہ ملتے ہیں اور ناول کے اسلوب کو رواں بنانے کے ساتھ ساتھ اس کی تفہیم میں بھی خاصی معاونت کرتے ہیں۔ ناول نگار نے ان مقامی لفظیات سے اس قدر کام لیا ہے کہ لوگوں کی سوچ کے انداز اور ان کی ذہنی کیفیات کے نتیجے میں ابھرنے والے عزائم کو بھی انہی کی زبان میں بیان کیا ہے۔ سید اجو سنگری کا منگیتر ہے، انگریز سرکار کے خلاف بغاوت کے نتیجے میں خود کو کام آتے سوچتا ہے تو سنگری اس کے دل و دماغ پر حاوی ہو جاتی ہے۔ اس کی سوچ کا رخ سنگری کے وجود کی طرف پھرتا ہے تو ناول نگار اسے مقامی بولی کے الفاظ کے ذریعے یوں قرطاس کی زینت بناتا ہے:

"میرا تو اس سے مکلاوا بھی نہیں ہوا۔ کنواری کی کنواری ہے۔ کوئی اور اس کے ملکوڑے وجود کو چھوئے گا، ورتے گا، چس لے گا اُس کی اس بستی میں رہ کر اور وہ خود

اس بستی کے قبرستان کے لیے جان دینے جا رہا تھا، چند وڈکوں کی قبروں کے لیے، اپنی جیتی جاگتی سوہنی سوڈھی منکوحہ کو چھوڑ کر۔"۔۔۔ کیا وہ اسے کسی اور کی جسمانی چس کے لیے چھوڑ دے گا؟ کیا کوئی اور اسے اپنے ساتھ سلائے گا، لپٹائے گا، چومے گا، چوسے گا، اس کے چیکی مٹی جیسے وجود کی لذت اپنے اندر انڈیلتا رہے گا، اس کے چسولے ماس کے بگوٹے لیتا رہے گا؟"(۴۵)

سیدے کے خیال کی یہ عکاسی مکمل طور پر مقامی سرائیکی وسیب کی لفظیات سے رنگی ہوئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس تحریر میں کردار سیدا خود بولتا دکھائی دیتا ہے۔ "مکلاوا"، "ملکوڑا وجود"، "وڈکوں"، "سوہنی سوڈھی"، "چس لینا"، "چسولے ماس کے بگوٹے" وہ لفظیات ہیں جو پنجابی اور سرائیکی کی ہیں۔ ناول یہاں سرائیکی کردار سیدے کی سوچ کی عکاسی ان لفظیات کے ذریعے کرنے سے ناول نگار نے اسلوب کو زمینی حقائق اور مقامی لسانی منظر نامے کے قریب کر دیا ہے۔ مقامی لفظیات کے استعمال سے اسلوب کو دلکش اور رواں بنانا محمد حفیظ خان کے اسلوب کی اہم فنی جہت ہے۔

ناول کے اسلوب کی لسانی جہت کے حوالے سے ناول کے وہ کردار جو مختلف طبقات سے تعلق رکھتے ہیں ان کا انداز تکلم بھی خاصا اہمیت کا حامل ہے۔ ناول نگار نے ناول کے مرکزی کرداروں کے ساتھ ساتھ بہت سے ضمنی کردار بھی کہانی کا حصہ بنائے۔ ان کرداروں کی زبان ان کے طبقاتی اور لسانی منظر نامے سے ابھرتے دکھائی دیتی ہے۔ ملاحوں کے طبقے سے تعلق رکھنے والے لوگوں کی زبان پر گالی معمول کی طرح چڑھی ہوتی ہے۔ ناول نگار نے "انواسی" میں ایسے کرداروں کے انداز تکلم کو حقیقی رنگ میں سامنے لاتے ہوئے، انھی گالیوں کو اسلوب کا حصہ بنایا ہے۔ اس سے اسلوب میں بے ساختگی پیدا ہوئی ہے۔ اس ضمن میں ناول میں جگہ جگہ مثالیں ملتی ہیں۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

"پتن کب کا ویران ہو چکا تھا۔ نگھیرو نے کشتی سے چھلانگ لگائی اور اُن کے قریب آ کر بولا "بہن چودو! پانی ہے تو پلاؤ ورنہ میں جاتا ہوں بستی کو"(۴۶)

گالیوں سے بھرے مکالمے اس ناول میں جگہ جگہ ملتے ہیں۔ سنگری کی ماں جو بیٹی کی وجہ سے ہر وقت پریشان رہتی ہے، اس کی زبان سے زیادہ تر گالیوں بھرے مکالمے ہی نکلتے ہیں۔ سنگری جب سیدے سے جماع کے بعد حاملہ ہوتی ہے تو وہ کسی کو نہیں بتاتی۔ اس کی ماں اس سے پوچھتی ہے تو پوچھنے کا انداز بھی ایسا ہے کہ روایتی گالیوں بھری زبان ہی سامنے آتی ہے۔ وہ سنگری سے کہتی ہے:

"توبتاتی کیوں نہیں کہ کس کُتے کا بیج اپنے پیٹ میں لیے پھرتی ہے ؟ تجھے شرم نہیں آئی یوں اپنے آپ کو برباد کرتے ہوئے !تو سمجھ رہی ہے ناں کہ اس طرح تو نے سیدے سے اپنی بے عزتی کا بدلہ چکا لیا؛ اَری حرام زادی !وہ تو تیرے گھر والا تھا،وہ جان سے بھی مار دے تو عورت بخشی گئی مگر جس کے سامنے تو نے چڈے کھولے "(۴۷)

آگے چل کر سنگری جب ماں کو بتاتی ہے کہ اس کے پیٹ میں پلنے والا بچہ مولوی جارُ اللہ کا ہے تو ماں اس پر بھی بھڑک اٹھتی ہے۔ وہ جس طرح سنگری سے مخاطب ہوتی ہے، ناول نگار کا اسلوب حقیقت کے قریب پڑتا معلوم ہوتا ہے۔ سنگری کی ماں اس سے کہتی ہے:

"لعنت ہو تجھ پر حرام زادی۔۔۔اپنے باپ کی عمر کے نیک شخص پر الزام لگا رہی ہے۔ یاد رکھ اس نے سن لیا تو تیرے ٹوٹے کر دے گا اور اس کے سننے سے پہلے میں تیرا گلا دبا کر مار دوں گی۔"(۴۸)

لسانی جہت کے تناظر میں سماج کے لوگوں کے باہمی رشتے ناتے اور لین دین کے معاملات بھی خاصے اہمیت رکھتے ہیں۔ مقامی لوگ جس طرح کی زبان بولتے ہیں، ان کے تمام معاملات میں وہی استعمال ہوتی ہے۔ سرائیکی وسیب جیسا خطہ جس میں تصنع نام کو نہیں ہے، سیدھے سادے لوگ ہیں وہاں کی زبان بھی سیدھی سادی ہے۔ لوگوں کی سادگی کا ان کے لسانی منظر نامے پر خاصا اثر ہے۔ جس عہد کی کہانی "انواسی" میں بیان کی گئی ہے اس عہد میں تو صورت حال اور زیادہ سادہ تھی۔ سماجی رسموں کا بھی خیال کیا جاتا تھا۔ ان رسموں کی انجام دہی ثقافتی اقدار کی حیثیت رکھتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی انجام دہی بہت سی ضرب الامثال اور کہاوتوں سے مزین تھی۔ یوں ثقافتی اور لسانی منظر نامے میں خاصا تعلق پایا جاتا تھا۔ دونوں مل کر ایک دوسرے کی تشکیل میں کردار ادا کرتے تھے۔ محمد حفیظ خان نے اس تعلق کو بنیاد پر بنا اسلوب کی تشکیل یوں کی ہے کہ مقامی لسانی اور ثقافتی منظر نامہ ایک دوسرے سے ملتے دکھائی دیتے ہیں۔ انھوں نے کرداروں کے ذریعے اس ضمن میں جو مکالمے ادا کروائے ہیں وہ بھی اسی مقامی لسانی اور ثقافتی منظر نامے کے مظہر ہیں۔ ایک مثال ملاحظہ ہو کہ کس طرح ثقافتی اور لسانی امتیازات ایک دوسرے سے جڑتے دکھائی دیتے ہیں اور مقامی لسانی منظر نامہ کس طرح اسلوب کا حصہ بنتا دکھائی دیتا ہے:

"میں شودی تو کب سے اس انتظار میں تھی کہ کبھی تو تمہیں سنگری کا خیال آئے اور میں مکلاوا کروں اس کا۔"ماسی سنا تو سیدے کو رہی تھی مگر اس سے آنکھیں ملائے بغیر۔

"ماسی آیا تو بیٹھا ہوں، کر دے مکلاوا، ابھی لے جاتا ہوں اسے اپنے گھر۔"

"تو اکیلا مکلاوا کرے گا کیا؟ نہ کوئی جنج نہ بارات، نہ وڈکا نہ ہمسایہ!"ماسی حیران ہونے کے بجائے اب پریشان ہونے لگی تھی، لہٰذا وہیں پیڑھی پر بیٹھ گئی۔

"کیا ضرورت ہے کسی جنج، بارات یا وڈکے کی؟ مکلاوا تو میرے ساتھ ہی ہونا ہے نا! تو میں کیا کافی نہیں ہوں؟"

"کافی تو تو بھی ہے پُتر لیکن کچھ دنیاداری بھی ہوتی ہے نا! کیا کہیں گے لوگ کہ سیدے کا آگا پیچھا ہی کوئی نہیں ہے؟"(۴۹)

مقامی لسانی رنگ میں ڈوبا ہوا یہ مکالمہ اسلوب کی ندرت کو ظاہر کرتا ہے۔ ناول نگار نے مہارت سے کرداروں کی زبان کو ان کے سماجی منظر نامے سے ہم آہنگ کیا ہے۔

اسلوب کی لسانی جہت کے تناظر میں دیکھا جائے تو محمد حفیظ خان سے اس ناول میں اسلوب کی سطح پر کئی جگہوں پر لغزش بھی ہوئی ہے۔ یہ لغزشیں زیادہ تر وہاں سامنے آتی ہیں جہاں انھوں نے مقامی بولی کے الفاظ کو اردو کے متبادل الفاظ میں بدلنے کی کوشش کی ہے۔ سرائیکی اور پنجابی زبان کی بہت سی کہاوتیں جنھیں مقامی زبان میں "اکھان" بھی کہا جاتا ہے، سرائیکی خطے کی عام بول چال میں رائج ہیں۔ محمد حفیظ خان نے ان کہاوتوں کو اردو کا رنگ دیتے ہوئے ان کو غیر مانوس بنا دیا ہے اگر یہ کہاوتیں اور مقامی بولیاں مقامی زبان اور لہجے کے ساتھ ہی تحریر کا حصہ بنائی جاتی تو جہاں ابلاغ زیادہ واضح ہوتا وہاں تحریر کی تاثیر میں بھی اضافہ ہوتا۔ اس ضمن میں "انواسی" سے ایک مثال ملاحظہ ہو کہ کس طرح انھوں نے مقامی زبان کو اردو کے قالب میں ڈھالنے کی لغزش کی ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"دریاؤں کے کنارے بستیوں میں دو طرح کے جرائم اتنی کثرت سے ہوتے ہیں کہ اپنی حساسیت کھو بیٹھتے ہیں۔ اُن کی بہتات کے سبب سماجی معاملات کا جزو سمجھ لیے جانے کے علاوہ کوئی چارہ نہیں رہتا۔ ان میں سرِ فہرست رسہ گیری یعنی مال مویشی کی

چوری اور بازو نکالنا یعنی جوان عورتوں کا اکثر بالرضا اور کبھی جبراً بھگا لیا جانا۔مال مویشی چوں کہ دریائی بستیوں کی معیشت کی بنیادی اکائی سمجھے جاتے ہیں اس لیے معاشرتی اکائی یعنی بازو کا اغوا ہو جانا اتنا کاری وار نہیں گردانا جاتا جتنا کہ گائے بھینس کا چوری ہو جانا۔"(۵۰)

محمد حفیظ خان نے یہاں "بازو نکالنا" اور "بازو کا اغوا ہو جانا" جیسے جو الفاظ استعمال کیے ہیں، مقامی بولی میں ان کے لیے "بانہہ کڈھنا" کے الفاظ مستعمل ہیں۔ یہ "بانہہ کڈھنا" ہی درست ہے۔اس کا اردو متبادل لڑکی اغوا ہو جانا تو قابل فہم اور درست ہے لیکن بازو نکالنا کسی طور پر بھی نہ اردو میں مستعمل ہے نہ مقامی بولی میں۔ تخلیق کار جب ایک زبان کے الفاظ کو کسی دوسری زبان میں ڈھالتا ہے تو اس کے لیے لازم قرار پاتا ہے کہ دوسری زبان کے وہ متبادل استعمال کرے جو مستعمل ہیں۔ لفظی ترجمہ بعض اوقات بہت سے مسائل بھی پیدا کرتا ہے۔ محمد حفیظ خان نے یہاں "بانہہ کڈھنا" کا لفظی ترجمہ کر کے تحریر کی تاثیر کو متاثر کیا ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو "انواسی" کے اسلوب کی لسانی جہت خاصی مضبوط ہے۔ ناول نگار نے زبان کو اس کے سماجی تناظر میں برتا ہے جس سے اس کی تاثیر میں خاصا اضافہ ہوا ہے۔

"انواسی" کے اسلوب کی ایک جہت واہماتی حقیقت نگاری کے تناظر میں بھی سامنے آتی ہے۔ اس ناول کے کردار کئی جگہوں پر نفسیاتی مسائل کے شکار نظر آتے ہیں۔ سیدا ہو یا سنگری سب کو نفسیاتی مسائل درپیش ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ ان نفسیاتی مسائل کے محرکات زیادہ تر خارجی عناصر ہی ہیں تاہم ذہنی خلفشار اس ناول کے کرداروں میں نمایاں ہے۔ اس ذہنی خلفشار کی عکاسی کرتے ہوئے ناول نگار اس کے اسلوب کو بعض جگہوں پر وہماتی حقیقت نگاری میں بھی لے گئے ہیں۔ واہمہ اور واہمہ کے حقیقت ہونے کا گمان اس ناول میں کئی جگہوں پر سامنے آتا ہے۔ ایک جگہ جہاں سیدا ذہنی خلفشار کا شکار ہو جاتا ہے تو اسے واہمہ ہو جاتا ہے کہ اس کا جسم زخمی ہو چکا ہے اور اس سے خون بہہ رہا ہے۔ ایسا ہوتا کچھ نہیں لیکن سیدے پر وہ لمحات اس کیفیت میں گزرتے ہیں کہ یہ واہمہ اسے حقیقت معلوم ہوتا ہے۔ اسے اس بات کا احساس بھی نہیں رہتا ہے کہ یہ صرف اس کا وہم ہے۔ ناول نگار نے اس حد تک بڑھے ہوئے ذہنی خلفشار کو وہماتی حقیقت نگاری کے ذریعے یوں بیان کیا ہے:

"سیدے نے گھبرا کر اپنے دونوں ہاتھ بدن پر پھیرے تو وہ دونوں خون میں لتھڑے ہوئے محسوس ہوئے۔ اس کے جسم میں جگہ جگہ سوراخ ہو چکے تھے جن سے خون

فوارے کی مانند اچھل اچھل کر دھاروں کی صورت باہر زمین پر گر رہا تھا۔ سیدے کو چکر سے آ گئے مگر وہ اپنے پورے بدن کا زور لگا کر کھڑا ہو گیا۔ ٹانگوں میں جان عنقا ہوئی تو خود کو سنبھالنے کی نیت سے وہ پھر سے لکڑی کی منڈھی پر بیٹھ گیا۔ بڑی مشکل سے آنکھیں کھول کر اس نے اپنے اطراف کو دیکھنے کی کوشش کی۔ اسے کچھ دکھائی نہیں دے رہا تھا۔ سرخ پھول اور نہ ہی ان کے درمیان بہتا ہوا اس کا خون۔"(۵۱)

یہ اس کا وہم ہی تھا جو چند لمحات کے لیے یوں حقیقت بن کر اس کی شخصیت سے ٹکراتا ہے کہ وہ اسے سچ جان بیٹھتا ہے۔ اسی سچ جاننے کا ہی نتیجہ ہوتا ہے کہ کچھ نہ ہونے کے باوجود اس پر نقاہت طاری ہو جاتی ہے جس کے دور ہونے میں اسے دقت کا سامنا بھی کرنا پڑتا ہے اور جب یہ وہماتی کیفیت گزرتی ہے تو اسے نہ تو وہ سرخ پھول نظر آتے ہیں اور نہ ہی بدن سے بہتے لہو کا کوئی نشان ملتا ہے۔ محمد حفیظ خان نے سیدے کی نفسیات الجھنوں کو وہماتی حقیقت نگاری کے ذریعے بڑی مہارت سے بیان کیا ہے۔ یہ اسلوبی جہت اگرچہ ناول کی نمایاں جہت نہیں ہے تاہم ناول کے کرداروں کی داخلی کیفیات کی ترجمانی کے لیے اس تکنیک سے کافی کام لیا گیا ہے۔

"انواسی" کے اسلوب کی ایک جہت شاعرانہ وسائل کی ہے۔ ناول نگار نے تشبیہ، استعارہ جیسے شاعرانہ وسائل بڑی مہارت سے استعمال کرتے ہوئے ناول کے اسلوب کو لطافت اور معنوی وسعت عطا کی ہے۔ محمد حفیظ خان نے اگرچہ اس ناول میں زیادہ شاعرانہ وسائل استعمال نہیں کیے اور ناول کی تحریر کو زیادہ سے زیادہ عام فہم اور رواں انداز میں آگے بڑھایا ہے تاہم جہاں کہیں ان شاعرانہ وسائل کا استعمال ہوا وہ بے ساختگی اور سلاست سے ہوا۔

شاعرانہ وسائل میں تشبیہ ایک اہم عنصر ہے۔ محمد حفیظ خان کے اس ناول میں تشبیہات سے کافی کام لیا گیا ہے۔ انھوں نے ناول کے اسلوب میں بے ساختگی کو برقرار رکھتے ہوئے ایسی تشبیہات استعمال کی ہیں جو عام بول چال کا حصہ ہونے کی وجہ سے روز مرہ کی بول چال میں استعمال ہوتی ہیں۔ وہ گہری تشبیہات کے بجائے عام تشبیہات پر زیادہ زور دیتے ہیں اور ان سے اسلوب کی برجستگی اور روانی کا کام لیتے ہیں۔ ایک جگہ ایک کردار اپنی ازدواجی زندگی کی خرابی اور روکھے پن کا گلہ یوں تشبیہاتی انداز میں کرتا ہے:

"میری ازدواجی زندگی ایک سوکھی شاخ کی طرح ہے جس پر بہار آنا بھول چکی ہے۔"(۵۲)

محمد حفیظ خان کا تشبیہاتی اسلوب اس وقت نکھرتا نظر آتا ہے جب وہ کسی کا سراپا بیان کرتے ہیں۔ ناول "انواسی" میں انھوں نے جو کردار تشکیل دیے ہیں ان کا تعارف کراتے وقت وہ ان کے سراپے پر بھی نظر ڈالتے ہیں اور قاری کو کردار کے خدوخال سے آگاہی دلاتے ہیں۔ سراپا نگاری میں وہ شاعرانہ وسائل اور خاص طور پر تشبیہ سے بہت کام لیتے ہیں۔ یہاں وہ تشبیہ کے ذریعے ایسا سراپا سامنے لاتے ہیں کہ قاری ان کی تحریر کے سحر میں کھو جاتا ہے۔ چلتی پھرتی شخصیت کا نقشہ وہ تشبیہات کے ذریعے یوں کھینچ کر رکھ دیتے ہیں کہ وہ شخصیت ایک ساحر کی طرح اپنے سحر میں جکڑ لیتی ہے۔ یہ ان کے تشبیہاتی اسلوب کا ہی کمال ہے جو سراپا نگاری میں تاثیر بھر دیتا ہے۔ ایک کردار کا سراپا بیان کرتے ہوئے وہ یوں تشبیہاتی انداز اختیار کرتے ہیں:

> "لانبا قد، گول چہرہ اور اس پر چھوٹی سی مگر کسی نخرے کی طرح کھڑی ناک، کاغذی بادام کی سی ہئیت لیے کالی آنکھیں اور مالٹے کی قاش جیسے ہونٹ جن سے رس ٹپکنے کے لیے بے چین۔ عجیب سی بے اعتنائی تھی اس کے مزاج میں۔"(۵۳)

ناول میں سنگری ایک ایسا کردار ہے جسے ناول کے مرکزی کردار کی حیثیت حاصل ہے۔ یہ سنگری ہی انواسی ہے۔ ناول نگار نے اس کا حلیہ اور سراپا مختلف جگہوں پر بیان کیا ہے۔ ہر جگہ ہی تشبیہاتی انداز میں اسے ایک ایسے کردار کے طور پر سامنے لانے کی کوشش کی ہے جو نازک اندام بھی ہے اور لطیف مزاج بھی۔ اس کی طبیعت میں شوخی اور چنچلا پن بھی ہے اور دوشیزگی کی مٹھاس بھی۔ ناول نگار اس کے مزاج اور طبیعت کے ان خصائص کو تشبیہاتی انداز میں بیان کرتے چلے جاتے ہیں۔ ایک جگہ جب سنگری اور منگر کی ملاقات ہوتی ہے اور منگر کی نگاہیں اس کے سراپے پر پڑتی ہیں تو ناول نگار اس منظر میں سنگری کا بیان یوں تشبیہاتی اسلوب میں کرتے ہیں:

> "منگر کو تاسف سا ہونے لگا کہ آج سے پہلے سنگری اسے اس طرح کیوں دکھائی نہیں دی تھی؟ شاید اُس نے خود ہی آنکھ اٹھا کر مکھن اور ماکھی سے بھرے اس کٹورے کو اس طرح نہیں دیکھا تھا۔"(۵۴)

سنگری کے بدن کی خوب صورتی اور نازک اندامی کو مکھن اور ماکھی کے کٹورے سے تشبیہ دے کر تحریر کی تاثیر اور معنویت میں خاصا اضافہ کر دیا گیا ہے۔ یہی تشبیہات کا کمال ہوتا ہے کہ پہلے سے موجود متاثر کن چیز کی تاثیر مزید بڑھا دیتی ہیں۔

ناول "انواسی" میں سنگری کا کردار سب سے زیادہ متحرک کردار ہے۔ اس کردار کا تحرک اس کے مزاج کا حصہ ہے۔ وہ جب کسی سے نبرد آزما ہوتی ہے تو نامساعد حالات میں بھی اپنی حیثیت اور اپنی طاقت سے آگاہ رہتی ہے۔ محمد حفیظ خان نے اس ناول میں اس کی اس خود آگاہی کو کئی جگہوں پر تشبیہاتی انداز میں اس کی زبان سے ظاہر بھی کروایا ہے۔ جب سنگری کے ہاں بیٹا پیدا ہوتا ہے جو اصل میں سیدے سے جماع کا نتیجہ ہوتا ہے لیکن مولوی سے شادی کے بعد پیدا ہوتا ہے تو اس کو حرامی قرار دے کر مارنے والے بھی آن دھمکتے ہیں۔ لیکن سنگری ان حالات میں بھی خود آگاہی کا نمونہ بن کر سامنے آتی ہے۔ وہ اپنی ماں کو تسلی دیتے ہوئے جس عزم کا اظہار کرتی ہے ناول نگار نے اس کی مقامی زبان میں یوں تشبیہاتی انداز میں بیان کیا ہے:

"مجھے اپنے طریقے سے کام کرنا آتا ہے۔۔۔ تو بس مجھ پر بھروسہ کر۔۔۔ میں کوئی تھند اگراں نہیں کہ جو چاہے مجھے نگل لے۔۔۔ میں تو ترکنڈ مچھی کا کنڈا ہوں، ایک بار گلے میں پھنس گئی تو گلا چیر کر باہر آتی ہوں۔"(۵۵)

اس اقتباس میں "تھند اگراں" یعنی تر نوالہ اور "ترکنڈ مچھی کا کنڈا" ایسی تشبیہات ہیں جو سنگری کے مزاج کی بھرپور عکاسی کرتی ہیں۔ اس کے مزاج میں پائی جانے والی مزاحمت ان تشبیہات سے اور زیادہ اثر انگیز بن کر سامنے آتی ہے۔

تشبیہات کے استعمال کی ان مثالوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ محمد حفیظ خان تشبیہات کے استعمال سے بخوبی واقف ہیں۔ ان کی استعمال کی گئی تشبیہات مشبہ بہ کی بھرپور عکاسی کرتی ہیں۔ ان کی تشبیہات پر اثر ہونے کے ساتھ ساتھ عام فہم بھی ہیں جس کی وجہ سے ان کے استعمال سے تحریر میں ابلاغ کے مسائل پیدا نہیں ہوتے اور تحریر سہل اور رواں انداز میں آگے بڑھتی چلی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ ان کی تشبیہات کیفیات اور احساسات کی بھی بھرپور ترجمانی کرتی ہیں۔ اسلوب کی یہ تشبیہاتی جہت "انواسی" کو فنی اور اسلوبی سطح پر خاصا مضبوط بناتی ہے۔

محمد حفیظ خان نے "انواسی" میں تشبیہات کے ساتھ ساتھ محاورات سے خوب کام لیا ہے۔ محاورات کا بر محل اور موزوں استعمال تحریر میں جان ڈال دیتا ہے۔ محاورے چوں کہ عام بول چال سے کشید کیے ہوتے ہیں اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ وہ اس حد تک مستند حیثیت اختیار کر جاتے ہیں کہ ان کا استعمال کسی بھی تحریر میں زور پیدا کرنے کے لیے اہم قرار پانے لگتا ہے۔ محمد حفیظ کا یہ ناول چوں کہ سرائیکی وسیب کے پس

منظر میں لکھا گیا ہے اور اس میں زیادہ تر پنجابی اور سرائیکی زبان کی لفظیات کے ذریعے اسلوب کو سماج کے لسانی منظر نامے کے قریب کرنے کی کوشش کی گئی ہے اس لیے اس میں محاورات کا استعمال بھی پنجابی اور سرائیکی لفظیات کے تناظر میں کیا گیا ہے۔ زیادہ تر ایسے محاورے اسلوب کا حصہ بنے ہیں جو پنجابی کے ہیں اور پنجابی سماج میں وسیع معنوی تناظر کے حامل ہیں۔ تشبیہات کی طرح محمد حفیظ خان نے محاورات کے استعمال میں بھی سلاست اور عام فہم کے اصول کو مد نظر رکھا ہے۔

پنجابی سماج میں قطع تعلق کرنے کے لیے جو "حقہ پانی بند کرنا" کا محاورہ خاصا مستعمل ہے۔ عام بول چال میں پنجابی لوگ اس کا استعمال کرتے ہیں۔ محمد حفیظ خان نے "انواسی" میں انھی معنوں میں اس محاورے کا استعمال یوں بڑی خوب صورتی سے کیا ہے:

> "ملا بخشو نے اپنے چھوٹی عمر کے چچا کی اس حرکت کو طاغوتی روش قرار دیتے ہوئے اُس کی پہلی بیوی کو صاف بتا دیا کہ وہ فوری طور پر ملا اللہ رکھا سے طلاق لے وگرنہ اس کا بھی حقہ پانی بند کر دیا جائے گا۔"(۵۶)

پنجابی میں "پیر ناپنا" کا محاورہ بھی خاصا مستعمل ہے جو کسی کو تلاش کرنے کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ سیدا جب انگریزوں سے بغاوت کرتا ہے اور کہیں روپوش ہو جاتا ہے تو انگریزوں کے اس کے تلاش کرنے کے جتن کو ناول نگار محاوراتی اسلوب میں یوں بیان کرتے ہیں:

> "سیدے میں بھی یہی خون تھا جس میں تڑکا افغانیوں کا بھی لگ چکا تھا۔ اب وہ بھلا کس کے قابو میں آنے والا تھا۔ اس عالم میں بھی کہ گورا سرکار اس کے پیر ناپتی پھرتی ہے، وہ پیر زندہ کرامت کے عرس کے انتظامی معاملات سنبھال کر بیٹھ گیا۔"(۵۷)

محاورات کے اس خوب صورت استعمال سے انواسی کے اسلوب میں سلاست کے ساتھ معنوی سطح پر بھی خاصی وسعت پیدا ہوئی ہے جو اس ناول کی کامیابی میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔

اردو ناولوں میں بیانیہ اسلوب کے اس جائزے سے ظاہر ہوتا ہے کہ جدید عہد کے ناول نگاروں نے روایتی اسالیب اور جدید عہد کے اسلوبیاتی نظریات سے آگے بڑھتے ہوئے کثیر زبان و بیان کے ذریعے اسلوب کی طرف بھی خاصی توجہ دی ہے۔ جدید عہد کے مغربی اسلوبیاتی رجحانات نے بیسویں صدی کے نصف آخر میں خاصا تہلکہ مچائے رکھا لیکن اکیسویں صدی میں ناول نگاروں نے ان اسلوبیاتی رجحانات کے ساتھ ساتھ روایتی اسلوب، شاعرانہ وسائل اور دیگر فنی عناصر کو کام میں لاتے ہوئے ایسا اسلوب تشکیل دینے کی طرف توجہ دی

ہے جو کثیر الجہت نوعیت کا حامل ہے۔اس اسلوب کا بڑا وصف یہ ہے کہ متنوع جہات کا حامل ہونے کے باوجود اس میں ابلاغ کے مسائل نہ ہونے کے برابر ہیں۔اردو کے ان منتخب ناولوں کے جائزے سے یہ حقیقت سامنے آئی ہے کہ یہ بیانیہ اسلوب (زبان کے حوالے سے) ناول کے ارتقامیں اہم کردار ادا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، ناول نگاری، الحمرا پبلشرز، دہلی، ۱۹۷۲، ص ۲۶

۲۔ اختر رضا سلیمی، جندر، رمیل ہاؤس آف پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۱۷ء، اشاعت دوم، ستمبر ۲۰۱۸، ص ۹

۳۔ ایضاً، ص ۳۶

۴۔ ایضاً، ص ۹۴

۵۔ ایضاً، ص ۹۴

۶۔ ایضاً، ص ۴۷

۷۔ ایضاً، ص ۹۱

۸۔ ضیاالحسن، ڈاکٹر، بحوالہ، خالد محمود سامٹیہ، خواب، اجتماعی لاشعور اور اختر رضا سلیمی، راولپنڈی، رومیل، ۲۰۲۰ء، ص ۱۱۴

۹۔ اختر رضا سلیمی، جندر، ص ۱۰۹

۱۰۔ ایضاً، ص ۶۶

۱۱۔ ایضاً، ص ۲۷

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۰

۱۳۔ ایضاً، ص ۹۴

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۰۸

۱۵۔ ایضاً، ص ۴۸

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۷

۱۷۔ حمید شاہد، گزشتہ چند برس اور اردو ناول سہ ماہی ادبیات، اردو ناول ڈیڑھ صدی کا قصہ، اکادمی ادبیات، اسلام آباد، شمارہ ۱۲۳ تا ۱۲۴، جنوری تا جون ۲۰۲۰، ص ۲۱

۱۸۔ منیر فیاض، مشمولہ، گرد باد، از محمد عاطف علیم، فیصل آباد، مثال پبلشرز، ۲۰۱۷، فلیپ

۱۹۔ محمد عاطف علیم، گرد باد، مثال پبلی کیشنز، فیصل آباد، ۲۰۱۷ء، ص ۱۵

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۰۵

۲۱۔ ایضاً، گرد باد، ص ۲۳۳

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۰۴

۲۳۔ عمر فرحت، زبان کا تخلیقی استعمال اور ناول، مشمولہ، آبشار، ناول صدی نمبر، شمارہ ۴، ص ۳۸۵

۲۴۔ محمد عاطف علیم، گرد باد، ص ۵۵

۲۵۔ نارنگ، گوپی چند، مرتب، نیا اردو افسانہ، دہلی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۷ء، ص ۴۹

۲۶۔ شمس الرحمان فاروقی، افسانے کی حمایت، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ دہلیہ، ۲۰۰۶ء، ص ۵۰

۲۷۔ محمد عاطف علیم، گرد باد، ص ۲۱۹

۲۸۔ ایضاً، ص ۹۲

۲۹۔ ایضاً، ص ۱۰۰

۳۰۔ ایضاً، ص ۸۱

۳۱۔ ایضاً، ص ۸۱

۳۲۔ ایضاً، ص ۲۳۳

۳۳۔ اختر رضا سلیمی، مشمولہ، محمد عاطف علیم، گرد باد، فلیپ

۳۴۔ محمد عاطف علیم، گرد باد، ص ۵۹

۳۵۔ ایضاً، ص ۶۱

۳۶۔ ایضاً، ص ۹۴

۳۷۔ ایضاً، ص ۲۳۳

۳۸۔ منیر فیاض، مشمولہ، محمد عاطف علیم، گرد باد، فلیپ

۳۹۔ محمد عاطف علیم، گرد باد، ص ۶۴

۴۰۔ ایضاً، ص ۱۴۰

۴۱۔ ایک جائزہ، ادبیات،: خصوصی نمبر اردو ناول ڈیڑھ صدی کا قصہ" شمارہ ۱۲۳،۱۲۳ جنوری تا جون ۲۰۲۰، اکادمی ادبیات پاکستان، ص ۳۶۱

۴۲۔ بی بی امینہ، ڈاکٹر، مشمولہ، محمد حفیظ خان، انواسی، لاہور، فائن پرنٹرز، اشاعت دوم، دسمبر ۲۰۱۹ء، اندرونی فلیپ

۴۳۔ محمد حفیظ، انواسی، انسٹیٹیوٹ آف پالیسی اینڈ ریسرچ، ملتان، ۲۰۱۹ء، ص ۱۳

۴۴۔ ایضاً، ص ۱۷

۴۵۔ ایضاً، ص ۳۶

۴۶۔ ایضاً، ص ۵۵

۴۷۔ ایضاً، ص ۱۳۱

۴۸۔ ایضاً، ص ۱۳۲

۴۹۔ ایضاً، ص۵۹

۵۰۔ ایضاً، ص۲۵-۲۴

۵۱۔ ایضاً، ص۴۰

۵۲۔ ایضاً، ص۱۰۱

۵۳۔ ایضاً، ص۲۶

۵۴۔ ایضاً، ص۷۶

۵۵۔ ایضاً، ص۲۳۹

۵۶۔ ایضاً، ص۲۸۰

۵۷۔ ایضاً، ص۵۷

******

باب سوم

تمثیلی اور استعاراتی اسلوب کے تناظر میں منتخب اردو ناولوں کے اسلوب کا مطالعہ

i۔	مٹی آدم کھاتی ہے	حمید شاہد
ii۔	العاصفہ	حسن منظر
iii۔	اس مسافر خانے میں	آزاد مہدی

الف: بنیادی مباحث

تمثیلی اور استعاراتی اسلوب

اکیسویں صدی میں اردو ناول کے اسالیب کا جائزہ لیا جائے تو ایک اہم جہت استعاراتی، تمثیلی اور تشبیہاتی اسلوب کے حوالے سے سامنے آتی ہے۔ اس عہد میں لکھے جانے والے ناولوں میں ناول نگاروں نے فکری اور موضوعاتی تنوع کے ساتھ ساتھ اسلوب اور فن کے حوالے سے بھی نئے تجربات کیے ہیں۔ بہت سے ایسے ناول سامنے آئے ہیں جن میں اسلوب کی کئی جہتیں استعمال کی گئی ہیں۔ ہمارا موضوع بحث چونکہ تمثیلی اور استعاراتی اسلوب ہے اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلے تمثیل اور استعارہ کی وضاحت کر لی جائے۔

استعارہ

علم بیان کی اصطلاح میں کسی چیز کے معنی عاریتاً یا مستعار لے کر دوسری چیز کے لیے استعمال کرنا استعارہ کہلاتا ہے۔ ان دونوں میں تشبیہ کا تعلق ضرور ہوتا ہے۔

استعارے میں پہلی چیز کو مستعار لہ (جس چیز کے لیے کوئی معنی اُدھار لیا جائے)۔ دوسری چیز کو مستعار منہ (جس سے معنی اُدھار لیے جائیں)۔ دونوں کے درمیان مشترک صفت کو وجہ جامع کہا جاتا ہے۔

استعارے میں مستعار لہ کا ذکر نہیں کیا جاتا اس کی جگہ مستعار منہ آتا ہے جو اپنے حقیقی معنی نہیں دیتا۔

مثلاً پنڈی ایکسپریس نے کرکٹ کے میدان میں سارے کھلاڑیوں کے چھکے چھڑا دیے اس مثال میں پنڈی ایکسپریس پاکستان کے تیز ترین بالر شعیب اختر کے لیے مستعار ہے یوں استعارے کا استعمال بیان میں دلکشی اور خوبصورتی پیدا کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔

گویا استعارہ لغت میں عاریتاً کوئی صفت لینے اور کچھ دیر مانگ لینے کو کہتے ہیں۔ جس طرح حضرت علیؓ اور حضرت عباسؓ کے لیے شیر کا لفظ روایت میں ملتا ہے۔

دوسرے لفظوں کسی شے کے لوازمات اور خصوصیات کو جب کسی دوسری شے سے منسوب کرتے ہیں تو وہ استعارہ کہلاتا ہے۔ استعارہ میں لفظ کو مجازی معنوں میں اس طرح استعمال کیا جاتا ہے کہ اس کے مجازی اور حقیقی معنوں میں تشبیہ کا تعلق پیدا ہو جائے۔ مثلاً

ایک روشن دماغ تھا، نہ رہا
شہر میں اِک چراغ تھا، نہ رہا

اس شعر میں شخصیت کی روشن دماغی کی خوبی کو بیان کرنے کے لیے چراغ کا استعارہ استعمال کیا گیا ہے۔ اُردو ادب میں شاعری اور نثر میں استعارے کی بے پناہ مثالیں ملتی ہیں۔

احمد ہمیش کے افسانوی مجموعے کا نام بھی "کہانی مجھے لکھتی ہے" استعارے کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ اس میں مختلف کرداروں اور معاشرتی خرابیوں کو استعاراتی رنگ میں بیان کیا گیا ہے۔ ان کہانیوں میں کہیں آستین کے سانپ کہیں گھوڑے اور کہیں کہولو کے بیل کے استعارے استعمال کیے گئے ہیں۔

اُردو ادب میں حشرات الارض، چرند پرند اور حیوانات کے استعارے استعمال کرنا کوئی انوکھی بات نہیں۔ انتظار حسین کی کہانیوں میں کچھوے اور زرد کتا استعارے کی بہترین مثالیں ہیں۔ ڈاکٹر انور سجاد کی کہانیوں میں کتا، گائے اور بچھو کے استعارے نمایاں ہیں۔ زاہدہ حنا کے ہاں تتلیاں ڈھونڈنے والی اور منشایاد کی کہانیوں میں سانپ، بچھو، جگنو کے کردار استعارے کی نمائندگی کرتے جابجا ملتے ہیں۔ منٹو کے ہاں منگو کوچوان میں بھی تانگے اور گھوڑے کے استعارے کو بھی مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

مظہر الاسلام کے ہاں بھی استعارے کا ایک طویل صحرا ملتا ہے۔ راجندر سنگ بیدی نے اپنی کہانی "گرہن" میں پہلی بار استعاراتی انداز کو بھرپُور طریقے سے استعمال کیا ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن زمینی چاند کا ہے۔ جسے عرفِ عام میں عورت کہتے ہیں۔ اس میں ایک خوبصورت چاند ایک گرہن سے دوسرے گرہن تک کے سفر میں مسلسل عذاب کا شکار ہے۔

اُردو ادب میں استعارے کے استعمال کی بے شمار مثالیں ملتی ہیں کسی مصنف نے کہانیوں میں استعاروں سے کرداروں کو بیان کیا اور کوئی لفظ کہانی کو ہی استعارے کے طور پر استعمال کرتا دکھائی دیتا ہے۔ گوپی چند نارنگ اپنے مضمون بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں میں لکھتے ہیں کہ راجندر سنگھ بیدی ایک جگہ لکھتے ہیں کہ جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو میں اسے من عن بیان کرنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے اس کو احاطہ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔

اس بیان کی روشنی میں ہم یہ کہ سکتے ہیں کہ مشاہدے کے ظاہرہ پہلو میں باطنی پہلو تلاش کرنے کا تخیلی عمل رفتہ رفتہ کسی ناول نگار کو کنایہ، استعارہ اور اشاریت کی طرف یعنی زبان کے تخلیقی امکانات کو بروئے کار لانے کی طرف لے جاتا ہے۔

علم بیان میں نمایاں اہمیت کا حامل ہے۔ چیزوں کو دوسری چیزوں سے مشابہت اور مماثلت کی بنا پر ان کی مثل قرار دینے کا رواج شاعری کے ساتھ ساتھ نثر میں بھی بڑی مہارت سے کیا جاتا ہے۔ نثر نگاروں کے ہاں استعارات کے استعمال سے جہاں ایک طرف نثر میں رعنائی اورخوب صورتی پیدا ہوتی ہے وہاں استعارات اورتشبیہات کے استعمال سے تحریر میں موضوعاتی، فکری اور معنوی وسعت بھی پیدا ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شعرا کی طرح نثر نگاروں نے بھی ان سے خوب کام لیا ہے۔

استعارہ جہاں نثر میں خوب صورتی کا باعث بنتا ہے وہاں اس کے استعمال میں بھی خاص مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔ نثر نگار کے ہاں اس امر کا خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے کہ استعارہ مشترکہ اوصاف کی بھرپور نمائندگی کرتا ہو۔استعارے کے مستعار لہ اور مستعار منہ میں مشترک اوصاف کا پایا جانا ضروری ہے۔ استعاراتی اسلوب اختیار کرنے والے ناول نگاروں کے ہاں ہمیں استعارہ صرف چیزوں کو دوسری چیزیں قرار دینے کے معنوں میں ہی نہیں ملتا بلکہ جس طرح نثر کا دامن وسیع ہوتا ہے اسی طرح نثر نگاروں کے ہاں استعارے کا استعمال بھی خاصی وسعت کے ساتھ ملتا ہے۔ نثر نگاروں نے کئی جگہوں پر استعارے کا استعمال کرتے ہوئے استعاراتی کردار بھی تخلیق کیے ہیں جو کسی اہم واقعے یا منظر نامے کے عکاس بن کر سامنے آتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں خود کردار بہت بڑا استعارہ بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اکیسویں صدی میں لکھے جانے والے ناولوں میں استعاراتی کرداروں کا چلن عام ملتا ہے۔

ناول نگاری میں استعارے کے استعمال کے حوالے سے ایک اور اہم بات یہ بھی ہے کہ ناول نگار استعارہ صرف ظاہری یا خارجی مشابہت کو سامنے رکھتے ہوئے استعمال نہیں کرتا بلکہ جس طرح اس نے ناول میں بے شمار کردار تخلیق کیے ہوتے ہیں اسی طرح ان کرداروں کی داخلی کیفیات اور جذبات کی عکاسی کے لیے بھی وہ کوئی نہ کوئی استعاراتی اندازِ بیان اختیار

کرتا ہے جس سے کردار کی داخلی کیفیات نمایاں ہوتی چلی جاتی ہیں اور وہ وسیع تر معنوں میں سامنے آنے لگتا ہے۔ داخلی کیفیات اور جذبات کی عکاسی کے لیے استعارات کا استعمال اکیسویں صدی کے اردو ناولوں میں عام ملتا ہے۔

ناول کا کردار ایک اہم چیز ہے۔ ناول نگار نے شاعر کی طرح محض چند مصرعوں میں اپنی بات نہیں کہنی ہوتی بلکہ اس نے ایک پورے عہد کے منظر نامے کو قرطاس کی زینت بنانا ہوتا ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ ایسے کردار تخلیق کرتا ہے جو طویل عرصے تک اس کے ساتھ چل سکیں۔ یہ کردار وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مختلف حالات وواقعات سے نبرد آزما ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ عمر کے مختلف مراحل سے گزرتے ہوئے ان کرداروں کی داخلی کیفیات اور جذبات و احساسات میں تبدیلی واقع ہوتی چلی جاتی ہے۔ یہ تبدیلی کسی بھی کردار کے ارتقا کے لیے بہت ضروری ہوتی ہے۔ ناول نگار کو یہ دکھانا ہوتا ہے کہ وہ کردار صرف خارجی سطح پر ہی عمر کے مدارج طے نہیں کر رہا بلکہ داخلی کیفیات اور جذبات و احساسات کے حوالے سے بھی وہ عمر کے ساتھ ساتھ چل رہا ہے۔ ان داخلی کیفیات کو ظاہر کرنے اوراس کے جذبات واحساسات کو زبان دینے کے لیے ناول نگار استعارات کا سہارا لیتا ہے۔ یہ استعارات خاصی گہرائی میں جا کر دیکھنے سے اپنا مفہوم سامنے لاتے ہیں۔ قاری کو ان استعارات کی تفہیم کے لیے ناول کے عہد، اس کی کہانی کے کرداروں کے ساتھ ساتھ اس خطے کو بھی مد نظر رکھنا ضروری ہوتا ہے جس کی کہانی اس ناول میں بیان کی جارہی ہوتی ہے۔ ایک ناول نگار کی بھی یہ بڑی کامیابی ہوتی ہے کہ وہ ان سب لوازمات کو مد نظر رکھتے ہوئے ناول میں استعارات اور تشبیہات کا استعمال یقینی بنائے ایسی صورت میں ہی وہ ناول کے حقیقی فن سے کہانی کو ہم آہنگ کرنے میں کامیاب ہو سکتا ہے۔

ناول نگار کے ہاں شاعر کی طرح استعارات کو عام معنوں میں استعمال کرنے کا بھی چلن عام ملتا ہے۔ بہت سے ناول نگار ایسے ہیں جو غیر شعوری طور پر عام استعارات کو تحریر کا حصہ بناتے چلے جاتے ہیں۔ ایسی صورت حال میں وہ ایسے استعارے استعمال کرتے ہیں جو عام بول چال کا حصہ ہوتے ہیں۔ ایسے استعارات کے استعمال سے جہاں ایک طرف ناول سماج کے لسانی

منظر نامے کے قریب ہوتا جاتا ہے وہیں دوسری طرف تحریر کے مفہوم اور معنویت میں بھی وسعت پیدا ہوتی ہے۔ اکیسویں صدی کے ناول نگاروں کے ہاں عام بول چال کے لیے استعارات کا استعمال عام ملتا ہے۔

اردو ناول میں تمثیلی اسلوب اختیار کرنے کا رجحان بھی ناول نگاروں کے ہاں خاصا مقبول رہا ہے۔

تمثیل:

استعارات کے ساتھ ساتھ ناول نگاروں کے ہاں تشبیہات اور تمثال کا استعمال بھی ملتا ہے۔ بیانیہ ادب کی ایک قسم وہ ہوتی ہے جس میں حکایت یا بیان ایک ہی وقت میں دو سطحوں پر حرکت کرتا ہے۔ بیان کے ایک حقیقی معنی ہوتے ہیں اور ایک مجازی حقیقی معنی کے مختلف پہلوؤں کو مجازی اجسام دے دیئے جاتے ہیں اور ان اجسام کے تعلق، حرکت یا تصادم سے حقیقی معنی پیدا ہوتے ہیں۔ اس قسم کے بیانیہ ادب کو مثالیہ یا تمثیل کہتے ہیں۔

تمثیل کی ایک قسم وہ ہے جس میں ظاہری کردار حیوانات ہوتے ہیں لیکن ہر حیوان کسی انسانی صفت کا مظہر ہوتا ہے یورپ کے وہ تمام قصے جو Fabiliause کے دائرے میں آتے ہیں اسی طرح کے ہیں۔ مولانا روم کی مثنوی بھی اسی زمرے میں شمار ہوتی ہے۔ خواجہ فرید الدین عطا کی تصنیف منطق الطیر اور عبد الرحمن جامی کی مثنوی "صلام و ابصال بھی تمثیل کی مثالیں ہیں۔ تمثیل کا مطالعہ کرتے وقت اس کے حقیقی اور مجازی دونوں پہلوؤں پر نظر رکھنی چاہیے۔ کیوں کہ ظاہری معنی مجازی ہوتے ہیں اور باطنی معنی حقیقی ہوتے ہیں اور کردار معنی کی علامت بن جاتے ہیں۔

کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ مجرد خیال کو متشکل نہیں کیا جاتا بلکہ ان کو پرندوں اور جانوروں کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس طرح کوئی پرندہ یا جانور کسی مجرد خیال کی علامت بن جاتا ہے۔ ایسی صورت میں پرندوں اور جانوروں کے منہ میں زبان رکھ دی جاتی ہے اور وہ انسانوں کی طرح گفتگو کرتے ہیں اور بحث و مباحثے میں حصّہ لے کر مختلف مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں۔ مثلاً عشق و عقل مجرد خیالات ہیں۔ ان کو متشخص کرنے کی بجائے عشق کو کوئل اور عقل کو بلبل تصور کر لیا۔ اب کوئل اور بلبل کا مباحثہ عشق و عقل کی خصوصیات کو متعین کر سکتا ہے۔

تمثیل کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ مجرد خیالات کے اظہار کے لیے دیوی اور دیوتاؤں کو پیش کیا جائے اور کوئی مخصوص دیوی یا دیوتا کسی مخصوص مجرد خیال کے لیے علامت بن جائے۔ جیسے یونانی دیومالا میں عشق کے دیوتا کیوبد اور حسن کی دیوی وینس کو عشق و حسن کی بجائے کردار بنا دیا جائے۔

تمثیل کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ ایک قصے کی صورت پیش کی جائے تمثیل میں کسی نہ کسی مذہبی یا اخلاقی اُصول اور نظریے کی ترویج و تشریح کی جاتی ہے۔ جس سے کوئی اخلاقی نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے۔

الغرض تمثیل سے مراد ایک ایسا انداز تحریر ہے جس میں تشبیہات و استعارات کو بروئے کار لاتے ہوئے کام لیا جاتا ہے۔ اس میں براہ راست موضوع پر بحث نہیں کی جاتی بلکہ تصوراتی اور تخیلی کرداروں، انسان کے عقائد و تجربات اور روزمرہ کے مسائلِ حیات سے بحث کی جاتی ہے۔ تمثیل میں اکثر غیر ذی روح اور غیر ذی عقل اشیا کو مجسم صورت دے دی جاتی ہے۔ ان باتوں یا افسانوں کی مدد سے انسان کی اصلاح اور اس کے اخلاق و جذبات کا تذکیہ کیا جاتا ہے۔

اردو ناول میں تمثیلی اسلوب اختیار کرنے کا رجحان بھی ناول نگاروں کے ہاں خاصا مقبول رہا ہے۔ تمثیل ادب کی ایک ایسی تکنیک ہے جس میں کوئی بیانیہ بالکل صاف انداز میں اور مسلسل خیالات یا واقعات کے کسی اور لیکن ہم زماں ڈھانچے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ تمثیل اسطور اور حکایت سے قریبی تعلق رکھتی ہے۔ گوپی چند نارنگ تمثیل کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> "تمثیل میں معنی کا دوہرا عمل کارفرما رہتا ہے اور کوئی شخص، شے یا واقعہ اپنا مفہوم بھی رکھتا ہے اور Sub surface یا Extended معنی بھی دیتا ہے۔ تمثیل از کار رفتہ نہیں جس میں مجرد تصورات یعنی نیکی، بدی، خوف، ڈر، وہم، جفا، وفا کو شخصیات کا روپ دیا جاتا ہے۔"(۱)

اکثر ناقدین تمثیل اور علامت کے حوالے سے اختلافِ رائے کا شکار نظر آتے ہیں۔ ایک نقاد کسی ناول کو علامتی قرار دیتا ہے تو دوسرا اسے تمثیلی ناول کے طور پر پیش کرتا ہے۔ اس حوالے سے کافی بحثیں ناقدین کے ہاں ملتی ہیں۔ اس اختلاف رائے کی بڑی وجہ تمثیل اور علامت کے اصل مفہوم سے ناآشنائی ہے۔ تمثیل اور علامت کے مفہوم اور حدود کا تعین کرنے کے حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی کی یہ رائے صائب معلوم ہوتی ہے کہ:

> "علامت کثیر المفہوم ہوتی ہے اور اکثر و بیشتر وہ تاریخ، اسطور، قومی حافظہ وغیرہ دھندلی چیزوں سے منسلک ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف تمثیل کے ایک ہی معنی ہوتے

ہیں اور اس کا تعلق تاریخ وغیرہ سے نہیں ہوتا۔........ علامت میں کسی نہ کسی شے کا دخل ضرور ہوتا ہے، تمثیل محض تصورات پر قائم ہوتی ہے۔ مثلاً "مردانگی" ایک تصور ہے "بڑی بڑی مونچھیں" کہہ دیجیے تو یہ اس تصور کی تمثیل ہوئی علامت نہیں۔ کیونکہ اس کا تعلق تاریخ یا اسطور یا قومی حافظے سے نہیں۔ ذاتی علامت بھی فنکار کے پیٹ سے نہیں پیدا ہوتی بلکہ فنکار کے قومی حافظے کا حصہ ہوتی ہے۔"(۲)

شمس الرحمٰن فاروقی کی یہ رائے علامت اور تمثیل کے فرق کو واضح کرنے میں خاص کردار ادا کرتی ہے۔ اردو میں بہت سے ایسے ناول نگار ہیں جن کے ہاں علامت اور تمثیل دونوں کا چلن خوب ملتا ہے۔ تمثیل کو تاریخی تناظر میں دیکھا جائے تو تمثیل زمانہ قدیم سے ہی ہمارے ادب میں اظہار کا ایک اہم وسیلہ رہی ہے۔ ملا وجہی کی نثری داستان " سب رس" تمثیلی انداز میں ہی تخلیق ہوئی۔ دکنی ادب کی اس اہم کتاب کی وجہ سے اردو ادب تمثیل سے آشنا ہوا۔ اسی طرح آگے چل کر محمد حسین آزاد کے ہاں " نیرنگ خیال" میں بھی تمثیلی انداز ملتا ہے۔ جدیدیت کے عہد میں بہت سے تخلیق کاروں نے علامت اور تجرید کے ساتھ ساتھ تمثیل سے بھی خاصا کام لیا ہے۔ ان جدید تخلیق کاروں نے عام طور پر داستانی یا اساطیری طریقہ کار اختیار کرتے ہوئے داخلی احساسات اور نفسیات کو مجسم بنا کر اپنے ناولوں کا تانا بانا بنا ہے۔ ادب میں تمثیلی انداز کیسے اختیار کرنا چاہیے اور جدید تمثیلی افسانے کی صورت حال کے بارے میں بات کرتے ہوئے سلیم شہزاد لکھتے ہیں :

"تمثیل کے پیرائے میں جو تخلیق وہ پیش کرتا ہے اس کے ذریعہ واضح ہونے والی عصری آگاہی افسانے کے مقصود تجسیمی کرداروں کے عمل سے اظہار کا روپ پاتی ہے۔ یہ کردار تجسیمی ہوتے ہوئے بھی تجریدی یعنی الف، ب وغیرہ یا جانور، پرندے، درخت یا صرف فرضی داستانی نام ہوتے ہیں اور بظاہر اپنے فطری باہمی برتاؤ کا فطری اظہار کرتے ہیں .... فنکار تمثیلی افسانے میں کاغذی طوطا مینا نہیں اڑاتا اور نہ ہی روایتی طوطا مینا کی کہانی کی طرح تمثیلی افسانے کے طوطا مینا اپنی زبانی کسی شہزادے یا درویش کی بپتا روایت کرتے ہیں بلکہ "طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ" کے مصداق آپ بیتی میں جگ بیتی اور جگ بیتی میں آپ بیتی سناتے

ہیں۔اس طرح روایتی تمثیل کی طرح جدید تمثیلی افسانہ یک سطحی نہ رہ کر مختلف الابعاد معنوں کا حامل ہو جاتا ہے۔"(۳)

سلیم شہزاد کی یہ رائے اردو افسانے میں تمثیل کی نوعیت اور اس کے دائرہ کار کو اجاگر کرتی ہے۔ جس سے تمثیلی افسانے کی حدود اور نوعیت کا تعین کیا جا سکتا ہے۔

جہاں تک اردو ناول میں تمثیلی اسلوب کا تعلق ہے تو اکیسویں صدی میں لکھے جانے والے ناولوں میں تمثیلی اسلوب کو ایک رجحان کے طور پر نہیں اپنا یا گیا بلکہ ناول نگاروں نے ضمنی طور پر اس اسلوب سے کام لیا ہے۔ اکثر ناول نگاروں کے ہاں جو علامتی انداز ملتا ہے، ناقدین نے اسے بھی تمثیلی اسلوب میں شمار کیا ہے جب کہ وہ تمثیلی اسلوب سے تعلق نہیں رکھتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایسے ناقدین علامت اور تمثیل میں فرق کرنے سے قاصر رہے ہیں۔

جدید عہد کے ناول نگاروں کے ہاں تشبیہات کا چلن بھی اسلوب کو رعنائی اور روانی عطا کرتا ہے۔ بہت سے ایسے ناول نگار ہیں جن کی تشبیہات ان کے اسلوب کی جان قرار دی جا سکتی ہیں۔ ناول نگاروں نے تشبیہات کے ذریعے مختلف واقعات اور کیفیات میں مشابہت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جس سے اسلوب میں رعنائی آنے کے ساتھ ساتھ معنوی حوالے سے بھی وسعت پیدا ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ جدید عہد کے ناول کے اسلوب کو اہمیت کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے۔ ناول نگاروں نے اس عہد میں ناول لکھتے ہوئے جدید سیاسی و سماجی منظر کو مد نظر رکھتے ہوئے جہاں فکری و موضوعاتی وسعت پیدا کی ہے وہاں انھوں نے فنی اور اسلوبی حوالے سے بھی کام کیا ہے۔ جو استعارے اور تشبیہات اس عہد کے ناولوں میں استعمال کیے گئے ہیں وہ بھی اس عہد کے منظر نامے سے ہم آہنگ ہونے کے ساتھ ساتھ اس عہد کی ترجمانی بھی کرتے ہیں۔ تمثیلی، استعاراتی اور تشبیہاتی اسلوب اس عہد کے مختلف ناولوں میں جھلکتا نظر آتا ہے۔ اس ضمن میں منتخب ناولوں کا مطالعہ یہاں پیش کیا جاتا ہے جس سے اس عہد میں ناول نگاری کی اسلوبیاتی صورت حال کو سمجھنے میں خاصی مدد مل سکتی ہے۔

مٹی آدم کھاتی ہے

محمد حمید شاہد جدید اردو افسانے کے ساتھ ساتھ جدید ناول نگاری میں بھی اپنی خاص پہچان رکھتے ہیں۔ ان کے ناولوں میں جدید عہد کے مسائل اور حالات کو جس طرح موضوع بنایا گیاہے ان کو اردو ناول میں ایک نیا تجربہ قرار دیا جاسکتاہے۔ "مٹی آدم کھاتی ہے" ان کا ایک ایسا ناول ہے جو موضوع کے ساتھ ساتھ اسلوب کے حوالے سے بھی جدید ناول نگاری میں نمایاں مقام کا حامل ہے۔ " مٹی آدم کھاتی ہے " موضوع، کردار، فن، تکنیک اور اسلوب کی سطح پر جو نیاپن سامنے لاتا ہے، اس کو دیکھا جائے تو ناول کا معنی اگر "نیا" کے ہیں تو " مٹی آدم کھاتی ہے " حقیقی معنوں میں ایک اہم ناول قرار پاتاہے۔ مشرقی اور مغربی پاکستان کے لوگوں کے درمیان پائی جانے والی قلبی تفاوت، ایک مذہب کے ماننے والے ہونے کے باوجود ذہنی اور نفسیاتی طور پر ایک دوسرے سے کوسوں دور رہتے ان دونوں خطوں کے باشندوں کی نفسیاتی تصویر کشی جاگیر داری نظام کی خرابیاں اور جاگیر داری نظام میں زمین کی محبت کے مقابلے میں انسان اورانسانیت کی ناقدری ایسے موضوعات ہیں جو اس ناول میں سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔

حمید شاہد ادب تخلیق کرتے وقت ہر ممکن طور پر یہ کوشش کرتے ہیں کہ سماجی سطح پر رائج ہونے والے اقوال کو نئے مفاہیم اور نئے معنی پہنائے جائیں۔ اس کوشش کا مقصد پہلے سے موجود معنی کی تنسیخ ہرگز نہیں ہے بلکہ یہ عمل معنوی وسعت کی صورت میں سامنے آتاہے۔ سماجی سطح پر دیکھا جائے تو "مٹی" اور " آدم "کا گہرا تعلق ہے۔ انسان اسی مٹی سے اپنا رزق تلاش کرتاہے اور اسی مٹی میں پہنچنے کے بعد ہی اس کی آرزوؤں اور خواہشات سے اس کی جان چھوٹتی ہے۔ گویا یہ مٹی ہی انسان کے لیے راہِ نجات اور اسی مٹی کے دم سے ہی اس کی زندگی ہے۔ حمید شاہد نے اس ناول میں مٹی کو ایک نئے مفہوم کے طور پر سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔انھوں نے مٹی کو زمین کے معنوں میں لے کر اسے رشتوں، ناتوں اور انسانی اقدار کی فنا کا استعارہ بنا کر پیش کیاہے۔ یہ ایسا استعارہ ہے جو انسانی اقدار اور خونی رشتوں کو اپنے اندر سمو لیتاہے اور بدلے میں سوائے مایوسی اور محرومی کے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ " مٹی آدم کھاتی ہے" میں مٹی اسی

استعارے کے طور پر سامنے آتی ہے۔ زمین جو انسان کی فلاح اور اس کی بقا کا ذریعہ ہے اسے ہی انسان کی فنا کا باعث بنتے دکھایا گیا ہے۔ حمید شاہد نے اس ناول کے اسلوب پر اس حد تک محنت کی ہے کہ عام موضوعات جو ۱۹۷۱ء کے بعد اردو ناول میں بار بار بیان کیے جا چکے تھے، انھوں نے اسلوب کی ندرت اور مہارت سے انھیں نئے مفاہیم عطا کیے یہی ندرت اور نیا پن اس ناول کو کامیاب ناولوں کی صف میں لا کھڑا کرتا ہے۔

"مٹی آدم کھاتی ہے" میں مٹی کا استعارہ زمین کے وسیع معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ یہاں زمین اور مٹی کو رزق فراہم کرنے والے عنصر سے آگے بڑھاتے ہوئے خواہشات، تمناؤں اور اقدار کے خاتمے کا استعارہ بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ یہی مٹی اور زمین ہی ہے جس کی خاطر انسان رشتوں ناتوں کی ناقدری کو بھی عیب نہیں سمجھتا۔ اسی زمین کی وجہ سے اس میں مفادات کی ہوس بڑھتی چلی جاتی ہے۔ اس ہوس کے بڑھنے سے اقدار اور روایات کے ساتھ ساتھ تعلقات اور مراسم بھی نیست و نابود ہوتے چلے جاتے ہیں۔ حمید شاہد زمین کو اسی زوال کا استعارہ بناتے ہوئے اس ناول کی کہانی کے تعلق کو یوں واضح کرتے ہیں:۔

> "ہو سکتا ہے کہ اس زمین کا حوالہ جس کی طمع نے آدمی کی آدمی سے محبت کو قصہ پارینہ بنا دیا ہے، وہ کسی دور کے تلازمے سے کہانی سے جُڑ جائے"(۴)

تخلیق کار جب کوئی تخلیق کر رہا ہوتا ہے تو اس کے سامنے ایک وسیع دنیا ہوتی ہے جس میں اس کے خیالات وافکار پرورش پا رہے ہوتے ہیں۔اس وسیع دنیا سے اس نے سب کچھ اخذ کرنا ہوتا ہے۔ یہ دنیا اس کے لیے ہی ذہنی نشو و نما کا ذریعہ بھی ہوتی ہے اور اس کے تخیل کو مہمیز دینے کا سبب بھی بنتی ہے۔ ایک اچھا تخلیق کار اس دنیا کی وسعت سے اپنے تخیل کو متحرک کرنے میں کامیاب ہوتا ہے تو تخلیق نکھر کر سامنے آتی ہے۔ اس عمل کے دوران میں تخلیق کار کو جس ذہنی کوفت اور محنت سے گزرنا پڑتا ہے وہ خاصا دقت طلب کام ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے اس دقت طلب کام کو انجام دے کر دوسرے کنارے پر پہنچنے والے ہی اچھی اور کامیاب تخلیق پیش کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ ایک کہانی کار جب کوئی کہانی لکھ رہا ہوتا ہے تو ایک ایک لفظ اپنے اندر جہانِ معنی بسائے ہوتا ہے۔ تخلیق کار اس جہانِ معنی سے اپنے مافی الضمیر

کو ادا کرنے والے مفاہیم کی بازیافت کرتا ہے۔ اس عمل کی شدت اور اس کی مشکلات کا اندازہ تخلیق کار کو خوب ہوتا ہے۔ جب اتنی شدت اور محنت ومشقت سے ایک امر انجام دیا جائے گا تو لازمی امر ہے کہ اس کے اثرات تخلیق کار کے ذہن اور آگے چل اس کی تخلیق پر نظر آئیں۔ حمید شاہد تخلیق کار کی اس ذہنی کوفت اور نفسیاتی مشقت کے عمل سے خوب آگاہی رکھتے ہیں۔ وہ کہانی میں استعمال ہونے والے الفاظ سے معنی کی بازیافت کے عمل کی شدت سے آگاہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ "مٹی آدم کھاتی ہے" کے ابتدائی صفحات پر ان کی اس ذہنی اور نفسیاتی مشقت کی جھلکیاں بھی ملتی ہے۔ اس نفسیاتی اور ذہنی عمل کو بیان کرنے کے لیے بھی انھوں نے استعاراتی اندازِ بیان سے کام لیا ہے۔ کہانی اور معنی کی بازیافت کا بیان بھی استعاراتی انداز میں کرتے ہیں اگرچہ کہانی ان کا تخلیق کردہ راوی بیان کر رہا ہے لیکن اس راوی کے پردے میں تخلیق کار خود بول رہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:۔

> "اس کہانی کو مرتب کرتے ہوئے مجھے یوں لگا جیسے میرا بدن چرخی جیسا ہے جس پر بہت سی رسی لپیٹی گئی ہے کہ میری پسلیاں دہری ہو گئی ہیں۔ لکھتے ہوئے تنے ہوئے اعصاب کی پسلیاں توڑنے والی یہ رسی یوں کھلنے لگتی ہے جیسے چرخی گھوم رہی ہو اور رسی کے سرے پر بندھا ہوا ڈول کنویں کی گہرائی میں پانی کی سطح پر جست مارنا چاہتا ہے۔ جوں ہی کوئی عبارت مربوط ہو کر مفہوم دینے لگتی ہے میرا اندر سانسوں اور دھڑکنوں سے بھر جاتا ہے۔ اس چرخی ڈول کی طرح جو پانی پر جست لگاتے ہی اس کی پاتال تک اتر جاتا ہے اور لوٹتے ہوئے یہی ڈول شفاف میٹھے پانی سے اپنے کنارے چھلکا رہا ہوتا ہے۔"(۵)

یہاں ہم ڈول کو اگر تخلیق کار کے ذہن کے استعارے کے طور پر دیکھیں تو تحریر کا مفہوم زیادہ بہتر انداز میں سامنے آنے لگتا ہے۔ ایک ڈول جب کسی رسی کے ذریعے کنویں میں اترتا ہے تو وہ اگرچہ اپنی منزل کی طرف بڑھ رہا ہوتا ہے لیکن رسی کی حرکت کی وجہ سے اس کی حرکات بھی منتشر ہوتی جاتی ہیں۔ ان منتشر اور غیر مربوط حرکات کے باوجود ڈول اپنی منزل کی طرف بڑھتا چلا جاتا ہے۔ وہ رسی جو چرخی پر کس کر لپیٹی گئی ہوتی ہے ڈول کو نیچے پہنچانے کے لیے چرخی سے اترنے لگتی ہے۔ اتار کے اس عمل کے دوران چرخی کو جس طرح گھومنا پڑتا ہے حمید

شاہد نے بڑی مہارت سے اس سارے عمل کو تخلیقی عمل کا استعارہ بنا کر پیش کیا ہے۔ تخلیق کار کے ذہن میں تخلیق سے متعلقہ ان گنت سوالات، خیالات اور افکار جنم لیتے ہیں۔ وہ سب اس رسی کی طرح اس کی شخصیت کو قابو میں کیے ہوتے ہیں۔ ان سب کو تخلیق کا حصہ بنانا ممکن نہیں ہوتا۔ جوں ہی دماغ کی چرخی گھومتی ہے اور تخیل کا ڈول اپنی منزل کی طرف بڑھنے لگتا ہے تو تخلیق کار کے افکار وخیالات میں بھی ربط پیدا ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ مگر اس عمل کے دوران میں اس کے جسم اور خاص طور پر افکار وخیالات میں وہ تناؤ اور سختی پیدا ہو جاتی ہے جو ڈول کی رسی میں ہوتی ہے۔ یہ تناؤ اس کے تخیل کے ڈول کو اپنی منزل کی طرف بڑھائے چلا جاتا ہے۔ اس شدت کے عمل سے جب اس کا تخیل اور ذہن بہرہ ور ہوتے ہیں اور ڈول کے صاف شفاف پانی کی طرح تخلیق کے مربوط اور معنی سے بھرپور الفاظ سامنے آنے لگتے ہیں۔ حمید شاہد کا اعجاز یہ ہے کہ انھوں نے تخلیق کے اس نفسیاتی عمل کو ڈول کے استعارے کے ساتھ اس طرح مجرد کر کے پیش کیا ہے کہ تخیل اور نفسیاتی کیفیات قاری کے سامنے مجسم صورت میں آ کھڑی ہوتی ہیں۔ استعارہ محض ایک چیز کو دوسری چیز قرار دینے پر ہی موقوف نہیں ہوتا بلکہ ان ذہنی اور نفسیاتی کیفیات کی ترسیل کا کام بھی انجام دیتا ہے جو مستعار منہ سے مستعار لہ کی طرف سفر کرتی ہیں۔ حمید شاہد اس ناول میں ان کیفیات کو استعاراتی اسلوب میں بیان کرنے میں خاصے کامیاب رہے ہیں۔

خیالات اور افکار کس طرح ایک تخلیق کار کے ذہن میں مچلتے رہتے ہیں اور کس طرح اسے ان گنت خیالات سے کہانی کو ترتیب دینا ہوتا ہے حمید شاہد ناول کے آغاز میں ہی اسے استعاراتی انداز میں بیان کرتے ہیں۔ ان کے ہاں استعارہ بعض اوقات تمثیل میں ڈھلتا نظر آنے لگتا ہے۔ لفظ اور مینڈک میں بظاہر کوئی مشابہت نہیں پائی جاتی، لیکن یہ لفظ جب کسی خیال سے جنم لیتا ہے اور خیال کی بے ترتیبی تخلیق کار کے ذہن میں جب ہلچل مچا رہی ہو تو ان سے معنی کے کشید کرنے کا عمل کس طرح انجام پاتا ہے حمید شاہد اس کی عکاسی منفرد اسلوب میں یوں کرتے ہیں:۔

> "یادداشتوں سے کہانی بنانے کا عمل عین آغاز میں ہی میرے لیے بہت کٹھن ہو گیا ہے۔ شاید کٹھن کی جگہ کوئی اور لفظ لکھا جانا چاہیے تھا مگر مجھے کوئی اور لفظ سوجھ

ہی نہیں رہا۔ یوں سمجھیں میں پچھواڑے والے جوہڑ سے زندہ مینڈک اٹھا لایا ہوں اور اب انھیں ترازو کے پلڑے میں ڈال کر ایک ہی ہلے میں تولنا چاہتا ہوں۔ مگر یوں ہوتا ہے کہ ہر بار کوئی نہ کوئی مینڈک چھلانگ لگا دیتا ہے اور مجھے اس کی طرف متوجہ ہونا پڑتا ہے۔"(٦)

یہاں خیالات کے انتشار اور مینڈکوں کے ترازو سے باہر نکلنے کے عمل میں جو مشابہت پیدا کی گئی ہے وہ قاری کو تحریر کے مفہوم تک پہنچانے کے ساتھ ساتھ اس نفسیاتی کشمکش اور نفسیاتی اذیت کو بھی سامنے لاتی ہے جو خیالات کے انتشار کی وجہ سے ایک تخلیق کار کے ذہن میں جنم لے چکی ہوتی ہے۔ بے شمار افکار، ان گنت خیالات اور لاتعداد مفاہیم میں سے ایک یا چند کا انتخاب کرنا اسی کشمکش کو جنم دیتا ہے۔ حمید شاہد نے تخلیق کار کی اس نفسیاتی اور ذہنی کشمکش سے تخلیق کاری کے عمل کو زیادہ گہرا ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ اس استعاراتی اور تشبیہاتی انداز کے ذریعے یہ حقیقت سامنے لانے کی کوشش کرتے ہیں کہ تخلیق کا عمل صرف مشاہداتی نہیں ہوتا بلکہ مشاہدہ تو خیالات و افکار کو وسعت دینے کی ایک سعی ہوتا ہے۔ تخلیق کا اصل عمل مشاہدے کے بعد شروع ہوتا ہے جب مشاہدات سے جنم لینے والے خیالات وافکار کو مربوط کرنے کا عمل شروع ہوتا ہے۔

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ "مٹی آدم کھاتی ہے" ناول کی تخلیق میں اس کی کہانی کے بیان سے قبل ناول نگار نے ایک تخلیق کار پر گزرنے والی ان کیفیات کو یوں استعاراتی و تشبیہاتی انداز میں کیوں بیان کیا ہے؟ ناول نگار کو کیا ضرورت پڑی کہ وہ اپنی نفسیاتی اور ذہنی کیفیات کی شدت اور تخلیقی عمل کی محنت کو ناول میں سموئے جا رہا ہے۔ اس کا جواب ناول سے یہ ملتا ہے کہ ناول نگار نے اس ناول کی کہانی کو بیان کرنے کے لیے جس راوی کا انتخاب کیا ہے وہ خود اس کہانی کا حصہ ہے۔ وہ ایک جیتا جاگتا کردار ہے جس نے وہ تمام حادثات اور اس کے اثرات جھیلے جن سے اس ناول کی کہانی نے جنم لیا ہے۔ گویا تخلیق کار پر گزرنے والی نفسیاتی کیفیات اور ذہنی اذیتیں اس کردار پر گزر چکی ہیں۔ حمید شاہد نے اس راوی کو ہی اس ناول کا سب سے بڑا استعارہ بنا کر پیش کیا ہے۔ تخلیق کار اور راوی کے روپ میں جو کردار اس ناول کی

کہانی بیان کر رہاہے وہ استعارہ ہے ان حالات کا، جن میں نو آبادیاتی عہد کا سماجی اور ذہنی جبر، تقسیم کے بعد مشرقی اور مغربی پاکستان کے باشندوں میں پیدا ہونے والی نفرت، زمین اور مٹی کی خاطر خونی رشتوں کا خون اور اقدار کی بے قدری سامنے آتی ہے۔ "مٹی آدم کھاتی ہے" کے اسلوب کی استعاراتی جہت پر بحث کے لیے اس راوی کو ایک استعارے کے طور پر مد نظر رکھنا ضروری قرار پاتاہے۔

"مٹی آدم کھاتی ہے" صرف زمین سے جڑے مفادات کو ہی سامنے نہیں لاتا بلکہ نو آبادیاتی عہد سے جدید عہد تک کے ہمارے سماجی، تہذیبی اور سیاسی منظر نامے کا عکاس بن کر بھی سامنے آتاہے۔ اس میں اگرچہ اسلوب اور بیانیے کا ایک نیا تجربہ کیا گیاہے تاہم ناول نگار نے بڑی مہارت سے راوی کو اس سارے عمل کا استعارہ بنا کر پیش کرتے ہوئے پورا نقشہ قاری کی آنکھوں کے سامنے کھینچ کر رکھ دیاہے۔

ناول کے شروع میں راوی نے اپنے باپ کے حوالے سے جو یادداشتیں قلم بند کی ہیں وہ ایک طرف نو آبادیاتی سامراج کے عہد میں ہندوستان کے مقامی باشندوں کی حالتِ زار کو ظاہر کرتی ہیں تو دوسری طرف ناول نگار کے ہاں اسلوب کی مہارت کا بھی ثبوت دیتی ہیں۔ سامراجی عہد میں ہندوستان کے متوسط طبقے کی حیثیت محض ایک زر خرید غلام کی سی ہی تھی۔ مقامی زمیندار اور جاگیر دار ہو یا سامراجی صاحبِ اقتدار سب اس متوسط اور نچلے طبقے کے لوگوں کو اپنی خواہشات کی تکمیل اور اپنے مفادات کے حصول کے لیے استعمال کرتے تھے۔ صلے میں اس طبقے کو جو کچھ دیا جاتا تھا وہ اس کی ضروریات پوری کرنا تو درکنار اس کی زندگی کی سانسیں برقرار رکھنے کے لیے بھی ناکافی ہوتا تھا۔ حمید شاہد کا راوی یہاں اپنے باپ سے جڑی اپنی یادداشتوں کو بیان کرتاہے تو "چتکبرا بیل" بھی اُس عہد کے انسان سے برتر قرار پاتاہے۔ یہاں "چتکبرا بیل" تمثیل کے طور پر بھی سامنے آتاہے اور یہ تمثیل ہے سامراجی طاقتوں کی خواہشات کی، ان کی تمناؤں اور مفادات کی جو وہ اس خطے کے لوگوں سے پوری کرتے تھے۔ ان خواہشات کے مقابلے میں انسان کی حیثیت کیا تھی حمید شاہد کے الفاظ میں ملاحظہ ہو:۔

"دراصل میرا باپ ان لوگوں میں سے ہے ہی نہیں جن کی زندگیوں کو لکھنے کا چلن ہو گیا ہے۔ مشقت میں پڑا ہوا ایک آدمی، جسے آدمی کہتے ہوئے بھی سینہ دکھ سے جھنجھنانے لگتا ہے۔ حویلی میں کنویں میں جتا ہوا "چتکبرا بیل" اور یہ نام نہاد آدمی مشقت کے اعتبار سے لگ بھگ ایک ہی حیثیت میں رکھ دیے گئے ہیں۔ بلکہ ایک اعتبار سے چتکبرے کو میرے باپ پر فوقیت حاصل ہے کہ جب اصطبل کا کاما بخشو بیمار پڑ جاتا ہے تو دوسری بھینسوں، گائیوں اور بیلوں کے ساتھ ساتھ وہ اس چتکبرے کو بھی چارہ ڈالتا ہے۔ اس کا تھکا ٹوٹا بدن سہلاتا اوراس کے نیچے کی جگہ خشک کرتا۔"(۷)

"مٹی آدم کھاتی ہے" کے اس اقتباس کو دیکھیں تو مفلوک الحال انسان نو آبادیاتی عہد کے جبر کا استعارہ بن کر سامنے آتا ہے۔ یہ وہ انسان ہے جس نے اپنے بدیسی آقاؤں اور ان کے نمائندوں کی خوشنودی کے لیے اپنا سب کچھ تج دیا تھا لیکن اس کی سماجی حیثیت کا تعین کرنے کا اگر کوئی قانون تھا تو صرف اس کے آقاؤں کے مفادات جہاں تک وہ ان مفادات کے حصول میں ان کا ساتھ دے سکتا تھا، وہیں تک وہ سماجی مرتبے کا حامل تھا۔ اس سے آگے اس کی حیثیت ایک چتکبرے بیل سے بھی کم تھی۔ یہ نو آبادیاتی نظام کا وہ جبر تھا جس کو بیان کرنے کے لیے ناول نگار نے راوی کے باپ کو ایک استعارے کے طور پر پیش کیا ہے۔ نو آبادیاتی عہد کے جبر اور ذہنی اذیت کا شکار یہ شخص اگرچہ جانوروں کی خدمت پر مامور تھا اور جانوروں کے سے ہی سلوک بلکہ بعض اوقات تو جانوروں سے بھی بدتر سلوک کا حقدار ٹھہرایا جاتا تھا لیکن اس کی خواہشات اور تمنائیں اس عمر میں بھی زندہ تھیں۔ یہ خواہشات اور تمنائیں بھی سامراجی جبر کا شکار ہو کر اندر ہی اندر گھٹتی اور مرتی چلی جاتی تھیں۔ جبر اور ذہنی اذیت کا شکار یہ شخص سامراجیت کے عہد کا جیتا جاگتا استعارہ بن کر سامنے آتا ہے۔

"مٹی آدم کھاتی ہے" میں حمید شاہد نے صرف زمین کے لالچ کو ہی سامنے لانے کی کوشش نہیں کی جیسا کہ اس ناول کے عنوان سے مغالطہ ہوتا ہے بلکہ انھوں نے اس زمین پر بسنے والے انسانوں کے رویوں اور ان کے نتائج کو بھی بڑے خوب صورت انداز میں واضح کیا ہے۔ انسان جو مٹی سے بنا ہے اس میں اقدار و روایات جو انسانیت کے احترام پر مبنی ہیں۔ اگر انسان کا

مٹی کا وجود انسانیت کے عنصر پر حاوی ہو جاتا ہے تو وہ مٹی کی خصلت کو زیادہ اجاگر کرتا ہے گویا آدمیت اور انسانیت کو زوال کی طرف دھکیلنے لگتا ہے۔

اس ناول میں انسان خود مٹی کا استعارہ بن کر سامنے آتا ہے جو آدمیت اور انسانیت سے بے بہرہ ہوا جا رہا ہے۔ وہ آدمیت جو مٹی کے اس وجود کو انسان بناتی ہے مٹی تلے دبتی چلی جا رہی ہے اور اس کا سب سے بڑا سبب بھی آدمی کی ہوس اور ذاتی مفادات ہیں جن سے آگے سوچنا بھی اس کے لیے محال ہے۔ اس ناول میں نصیب اللہ جیسے پاکباز اور سماجی مرتبے والے لوگ بھی انسانیت سے اس حد تک عاری ہیں کہ ان کے نزدیک عورت کی حیثیت ایک بھینس سے زیادہ نہیں ہے۔ حمید شاہد "مٹی آدم کھاتی ہے" میں اس کی عکاسی یوں کرتے ہیں :۔

> "پھر جب اس نے اپنی ہنسی کو پوری طرح روکے بغیر کہا تھا، بھلا تم ہی کہو خان، جب بازار میں دودھ ملتا ہو، جب چاہو تب ملتا تو گھر میں ایسی بھینس پالنے کا کیا فائدہ جو دودھ کم دے اور پونچھ زیادہ جھاڑتی ہو۔ اسے یوں لگا جیسے نصیب اللہ ہنس نہیں رہا تھا بلکہ ایک ایسے جوہڑ میں تیرنے کے جتن کر رہا تھا جس کی تلچھٹ کا کیچڑ سارا پانی پی گیا تھا۔"(۸)

یہاں تھوڑی دیر رک کر اس ناول کے راوی کے باپ کے منظر کو سامنے لائیں تو یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ وہ جس طرح نو آبادیاتی عہد کے جبر کا شکار تھا۔ جدید عہد میں عورت بھی اسی جبر کا شکار ہے۔ راوی کا باپ چتکبرے بیل سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا تھا تو عورت دودھیل بھینس سے زیادہ وقعت کی حامل نہیں ہے۔ جس طرح نو آبادیاتی عہد کے جبر کا استعارہ راوی کا باپ بن کر سامنے آتا ہے اسی طرح جدید عہد میں مٹی کے اس پتلے جس سے آدمیت اور انسانیت مٹتی جا رہی ہے اس کے جبر کا استعارہ نصیب اللہ کی بیوی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول نگار کے ہاں نصیب اللہ کی ہنسی، ہنسی نہیں بلکہ جوہڑ میں تیرنے کے مترادف ہے۔ ایسا جوہڑ جو مٹی سے ملا ہوا ہے جس میں پانی ختم ہونے کو ہے اس میں مٹی تو ہے لیکن آدمیت اور انسانیت نہیں ہے۔ حمید شاہد نے ان دو استعاروں کے ذریعے ناول کی کہانی کو خاص معنوی وسعت عطا کی ہے۔

محمد حمید شاہد کے ہاں مٹی صرف زمین کے معنوں میں ہی استعمال نہیں ہوئی، جس کی خاطر انسان خونی رشتوں کا تقدس بھی بھلا دیتا ہے بلکہ یہاں مٹی سے بنے وجود کی اس خصلت کو بھی سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے جس سے آدمیت ختم ہو جائے تو وہ تمام اقدار اور روایات کو بھول جاتا ہے۔ یہاں مٹی زمین سے آگے بڑھتے ہوئے مٹی سے بنے ہوئے انسانی وجود کا استعارہ بن کر بھی سامنے آتی ہے۔ یہ انسانی وجود ہی ہے جو مٹی سے بنا اور جس نے مٹی ہی ہو جانا ہے، لیکن زندگی کی صورت میں اس میں جو انسانیت اورآدمیت جیسی ارفع صفات داخل کی گئی تھیں وہ فراموش کر دی گئی ہیں۔ جس کے نتیجے میں بے حسی اورآدمیت سے بے رغبتی ہی اس وجود میں باقی رہ گئی ہیں جو مٹی کی صفات ہیں۔ زمین کے مفہوم سے آگے بڑھتے ہوئے مٹی کو انسانی وجود کے استعارے کے طور پر سامنے لا کر محمد حمید شاہد نے خاصی معنوی وسعت پیدا کر دی ہے۔ یہ معنوی وسعت انسانی اقدار، سماجی مراتب اورآدمیت پر مبنی اخلاقیات کے زوال کو استعاراتی انداز میں سامنے لاتی ہے۔

"مٹی آدم کھاتی ہے" کے اسلوب کی بڑی خوبی کرداروں کی نفسیات اوران کی خواہشات جیسے لطیف جذبات کی ترسیل ہے۔ محمد حمید شاہد نے اس ناول میں کرداروں کی کیفیات، ان کی ذہنی اورنفسیاتی صورت حال اور ان کے جذبات و احساسات کو اس طرح بیان کیاہے کہ قاری کے سامنے ساری کیفیات اوراحساسات مجرد صورت میں آجاتے ہیں۔ کردار جو کچھ سوچ رہا ہوتاہے اور اس کے ذہن میں جو چل رہاہوتاہے اس تک قاری کی رسائی ہونے کی صورت میں ہی قاری ناول کی تفہیم بہتر انداز میں کرنے کے قابل ہو سکتاہے۔ اگرچہ قاری کو محض کردار کی خارجی حرکات وسکنات تک ہی محدود رکھاجائے اور اس کی ذہنی کیفیات اور احساسات سے آگاہ نہ کیاجائے تو ناول نگار کردار کو مکمل طور پر سامنے نہیں لاسکے گا۔ محمد حمید شاہد کا اعجاز یہ ہے کہ وہ خارجی حرکات وسکنات کے ساتھ ساتھ کرداروں کے داخلی جذبات اور نفسیات کو بھی سامنے لاتے ہیں۔ اس مقصد کے حصول کے لیے بھی وہ استعاراتی اور تشبیہاتی انداز اپناتے ہیں۔ اس استعاراتی انداز میں جذبہ ایک لطیف رو میں بہنے کے بجائے ایک مجرد جسم لیے ہمارے سامنے آ کھڑا ہوتاہے۔ "مٹی آدم کھاتی ہے" کا کردار کیپٹن جب اپنے باپ کے بڑے بھائی کے ساتھ باپ

کی قبر پر جاتا ہے تو اس سے قبل کے حالات وواقعات سے وہ یہ نتیجہ اخذ کر چکا ہوتا ہے کہ اس کے باپ کا بھائی ہی اصل میں اس کے باپ کی موت کا ذمہ دار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس قاتل کے ساتھ باپ کی قبر پر کھڑے ہوتے ہوئے اس کا ذہن کسی اور نہج پر سوچنے لگتا ہے۔ غصہ اور بے بسی کی وہ کیفیات جو وہ اس وقت ظاہر نہیں کر سکتا وہ جذبات اور احساسات جو اسے اپنے ساتھ کھڑے مجرم سے متنفر کر رہے ہوتے ہیں۔

محمد حمید شاہد ان غیر مرئی احساسات اور جذبات کو یوں بیان کرتے ہیں:۔

> "میں یہ بتانا بھول رہا ہوں کہ عین اس روز سے، کہ جس روز میں خان جی کے ساتھ قبرستان میں اپنے باپ کی قبر پر پہنچا تھا، ایک عجیب سی سراسیمگی کو اپنے اندر نفرت اور غصے کی اوٹ سے جھانکتے پایا تھا۔ وہ سراسیمگی تھی یا کچھ اور، میں صحیح طور پر شناخت کرنے سے اب بھی قاصر ہوں۔ بس یوں جانو کہ یہ ایک مقناطیسی لہر تھی جو بدن کے خلیوں کے اندر اور ارد گرد تھر تھراہٹ رہتی۔ کبھی اس کا رخ باہر سے اندر کی طرف ہوتا کچھ اس طرح جیسے اندر اتر کر یہ تھر اہٹ ایک مہین نقطے پر مرتکز ہو کر وہاں چھید ڈالنا چاہتی ہو۔" (۹)

نفرت اور حقارت کے لیے مقناطیسی لہر کا جو استعارہ یہاں استعمال کیا گیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ مقناطیسی لہر کی بھی خاصیت ہوتی ہے کہ اس کا رد عمل انتہائی تیز ہوتا ہے، جس چیز پر وہ پڑتی ہے اس میں پہلے تھر تھراہٹ پیدا کرتی ہے، ہلچل پیدا کرتی ہے اور اگر اس پر حاوی ہو جائے تو اسے اپنی طرف کھینچ لاتی ہے اور اگر یہی لہر کسی جگہ انتہائی طاقت اور تواتر سے اثر انداز ہو تو اسے اڑا کر بھی رکھ دیتی ہے۔ مجرم کے ساتھ کھڑے اس کردار کے جذبات کی کیفیت بھی کچھ یوں ہی تھی ایک طرف وہ یک لخت بیدار ہوئے تھے تو دوسری طرف ان جذبات کی شدت اس قدر تھی جنھوں نے اس کی شخصیت میں ہلچل پیدا کر دی تھی۔ پھر ایک نقطے پر مرکوز ہو کر چھید ڈال دینے کے احتمال سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کردار نے اس واقعے سے خاص اثر قبول کیا تھا۔ باپ کی موت اس کے لیے ایک غیر معمولی حادثہ ثابت ہوا تھا اور اس سے بڑھ کر مبینہ قاتل کے ساتھ قبر پہ کھڑے ہونا اور زیادہ اذیت ناک تھا۔ محمد حمید شاہد نے ان تمام داخلی کیفیات اور جذبات و احساسات کو بڑی مہارت سے مقناطیسی لہر کی صورت دے کر بیان کیا ہے۔

ناول "مٹی آدم کھاتی ہے" کا ایک اہم موضوع سانحہ سقوطِ ڈھاکہ ہے۔ یہ ایسا سانحہ ہے جس میں اغیار کی چالاکیوں اور مکاریوں کے ساتھ ساتھ اپنوں کی نااہلی بھی کم نہیں تھی۔ اس سانحے کو بیان کرتے ہوئے محمد حمید شاہد نے جو انداز بیان اختیار کیا ہے وہ استعاراتی بھی ہے حقیقت نگاری کی بھی عمدہ مثال ہے۔ آگے بڑھنے سے قبل ہم ناول کے آغاز والے حصوں پر غور کریں تو ناول کی کہانی دو بھائیوں کے گرد گھومتی ہے۔ بڑے خان جی کے دو بیٹوں میں خان جی اور کیپٹن کے والد جو چھوٹے تھے میں بڑے خان جی کی جائداد برابر تقسیم ہونا تھی لیکن حالات کی ستم ظریفی کی وجہ سے چھوٹا بھائی نہ صرف اس جائداد کے حصے سے محروم رہتا ہے بلکہ بڑے بھائی کی انا، ہٹ دھرمی اور مفاد پرستی کی بھینٹ بھی چڑھ جاتا ہے۔ محمد حمید شاہد نے ان دونوں بھائیوں کو مغربی پاکستان اور مشرقی پاکستان کے استعارے کے طور پر بھی استعمال کیا ہے۔خان جی جو بڑے بھائی ہیں ان کی طبیعت اور مزاج میں پائے جانے والی ہٹ دھرمی، مطلق العنانیت اور سفاکیت ہمیں اس وقت کے اس مغربی پاکستان کے تناظر میں بھی دیکھنا ہوگی، جس کی بھینٹ چڑھ کر چھوٹا بھائی یعنی مشرقی پاکستان ہمیشہ کے لیے ہم سے الگ ہو گیا تھا۔ ناول نگار نے بڑے بھائی کو اس حد تک سفاک اور بے حس بنا کر پیش کیا ہے کہ وہ باپ کے مرنے کے بعد چھوٹے بھائی کو اس کا چہرہ تک دکھانا گوارا نہیں کرتا۔ ایسی ہی صورت حال سقوطِ ڈھاکہ کے وقت اس ملک عزیز کے دونوں بازوؤں کے درمیان دیکھنے کو ملی۔ اغیار کی سازشوں اور اپنوں کی ہٹ دھرمی اور نااہلی کی وجہ سے دونوں بھائی ایک دوسرے سے یوں دور ہو گئے جیسے ان دونوں کے درمیان کبھی کسی قسم کا کوئی تعلق تھا ہی نہیں۔ وہ دونوں بھائی جنھوں نے آزادی کی خاطر یکساں جدوجہد کی تھی۔ اب ایک دوسرے کے راستے میں کانٹے بچھانے اور ایک دوسرے سے دور ہونے میں ہی عافیت جان رہے تھے۔ حمید شاہد نے خان جی اور ان کے چھوٹے بھائی کو ملک کے ان دونوں خطوں کے استعارے کے طور پر پیش کر کے اس کہانی کے لیے مضبوط پس منظر مہیا کیا ہے۔ آگے چل کر جب ناول کا کردار کیپٹن مشرقی پاکستان کے محاذ کی طرف بڑھتا ہے تو راستے میں بارودی سرنگ سے جہاز کے ٹکرانے سے اس کے جذبات اور احساسات کا ریلا جس طرح قاری کو چونکا دیتا ہے، حمید شاہد اسلوب کی مہارت سے اسے یوں سامنے لاتے ہیں:

"بارودی سرنگ کا ہمارے جہاز کے چھونے سے پھٹنا کسی بھی دوسری اور خطرناک مہم میں ایک معمولی واقعہ ہوتا مگر ہمارے لیے اس مہم میں یہ بہت غیر معمولی ہو گیا تھا۔ ہم جس زمین کی جانب اپنائیت کے احساس کے ساتھ لپک رہے تھے اس چھوٹے سے حادثے کے بعد یک لخت پرائی ہو گئی تھی۔ ہمارے جہاز کو کوئی قابل ذکر نقصان نہیں پہنچا تھا مگر وہ بھی ہماری طرح بوکھلاہٹ میں جیسے وہیں کا وہیں رکا لہروں پر جھول رہا تھا۔ اس کا یوں جھولنا اس لمحے اپنے دل کے کانپنے کا سا لگنے لگا۔"(۱۰)

حالات کے ساتھ احساسات کا بدل جانا، توقعات اور خواہشات کے برعکس ہونا، اپنائیت کا آن واحد میں بے رغبتی میں بدل جانا وہ نازک جذبات پیدا کر جاتا ہے جو عام حالات میں پیدا نہیں ہوتے۔ مشرقی پاکستان کے محاذ پر جانے والوں کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی ہوا تھا۔ وہ بظاہر اپنے وطن کے ہی دوسرے علاقے میں جا رہے تھے، لیکن بعد کے حالات نے انھیں اس چیز کا بخوبی احساس دلا دیا تھا کہ نفرتوں کے بیج بو کر اپنائیت کی توقع کرنا فضول ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بارودی سرنگ کا پھٹنا ایک فوجی کے لیے کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں ہوتا اور پھر ایسی صورت جب اس سے کوئی نقصان بھی نہ ہوا، بالکل ہی بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے، لیکن یہی بارودی سرنگیں جب بھائیوں نے بھائیوں کے رستے میں بچھائی تھیں تو سرنگ کے پھٹنے کے ساتھ ہی وہ جذبات اور احساسات جو اپنائیت کے ہالے میں محصور تھے، جن پر اپنائیت کی چادر تنی تھی آن واحد میں باہر جھانکنے لگتے ہیں۔ اپنائیت سے غیر میں بدل جانے کے احساس نے دلوں کو ڈولنے اور تڑپنے پر مجبور کر دیا تھا۔ محمد حمید شاہد نے ان لطیف جذبات کو استعاراتی اسلوب میں بڑی مہارت سے قاری تک پہنچایا ہے۔ اس اسلوب کی وجہ سے ہی بارودی سرنگ کے پھٹنے جیسے معمولی واقعے میں بھی وہ شدت پیدا ہوئی ہے جو جذبات اور خیالات میں ہلچل پیدا کر دیتی ہے۔

محمد حمید شاہد کے اسلوب کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ کسی بھی واقعے کو بیان کرتے ہوئے اس کے محرکات کو بھی اسی لطیف انداز میں سامنے آتے لاتے ہیں جس طرح واقعے سے پیدا ہونے والے جذبات کی ترسیل کی گئی ہوتی ہے۔ سانحہ سقوطِ ڈھاکہ کسی ایک سبب کی وجہ سے رونما نہیں ہوا تھا۔ اس کے پیچھے کئی عناصر کار فرما تھے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ بنگالیوں کے دلوں میں پیدا ہونے والی نفرت کو محبت میں بدلنے کی کوشش کی جاتی تو شاید اس قدر نقصان نہ

ہوتا۔ یہ نفرت ہی تھی کہ جس نے انتقام کا روپ دھار لیا تھا۔ محمد حمید شاہد اس نفرت کو بیان کرتے ہوئے ایسا اسلوب اختیار کرتے ہیں کہ وہ انتقامی جذبہ بھی سامنے آنے لگتا ہے جو ملک کے دولخت ہونے کا سبب بنا۔ نفرت کو تو محبت میں بدلا جاسکتا ہے لیکن انتقام کو بدلنا اتنا آسان نہیں ہوتا۔ متنفر کے ذہن کو جب منتشر کیا جاتا ہے اور اس کے جذبات کو بھڑکایا جاتا ہے تو وہ نفرت انتقام میں بدل جاتی ہے۔ سانحہ سقوطِ ڈھاکہ وقت بھی کچھ ایسی ہی صورت حال پیدا ہوئی تھی۔ محمد حمید شاہد کے اسلوب میں اس کی عکاسی ملاحظہ ہو:

> "یقیناً وہ سوفی صد درست نہ تھے، ہمارے دشمن نے بھی انھیں بھڑکا رکھا تھا۔ مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ اس نفرت کی آگ کو ہم نے خود ہی تیل ڈال ڈال کر جلایا تھا۔ جن کے دل محبت سے جیتے جانے چاہیں تھے، ان کے لیے ہماری بندوقوں میں گولیوں کے تحفے تھے۔"(۱۱)

یہاں اسی رویے کی عکاسی ہو رہی ہے جو ناول کے شروع میں خان جی کے روپ میں بڑے بھائی کی طرف سے سامنے آچکا ہے۔ وہاں بھی مٹی ہی آدم کو کھا رہی ہے۔ زمین کے لیے بھائی بھائی کا دشمن ہو رہا ہے تو یہاں بھی مٹی سے بنے انسان اپنے اندر کی آدمیت کو چاٹ رہے ہیں۔ وہ آدمیت جو باہمی بھائی چارے اوراخوت پر مبنی تھی، اسے اس مٹی کے بت نے اپنے اندر سے نکال باہر کیا، اس کے نکل جانے کے بعد یہ مٹی ہی رہ گئی جس میں آدمیت کے بجائے مفاد پرستی اور ہوس نے ڈیرے ڈال لیے اور آگے چل کر یہی مفاد پرستی دونوں بھائیوں کو ایک دوسرے کے لیے اجنبی بنا گئی۔ محمد حمید شاہد نے خان جی اور ان کے چھوٹے بھائی کے استعارے کے ذریعے مغربی اور مشرقی پاکستان کے لوگوں کی نفسیات اور صاحبانِ اقتدار کی ہوس پرستی، مفاد پرستی اور آدم سے زیادہ مٹی کی محبت کو واضح کیا ہے۔ اس ناول میں انھوں نے اس حقیقت کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے کہ بنگالیوں کے نزدیک قربانی دونوں جانب کے لوگوں نے دی تھی لیکن ثمرات صرف مغربی پاکستان والے سمیٹ رہے تھے۔ یہ وہ خیال تھا جس نے مشرقی اور مغربی پاکستان کے درمیان نفرت کی دیوار کھڑی کر دی تھی۔ دونوں طرف کے بھائی ایک دوسرے کے خون کے پیاسے ہو چکے تھے۔ بنگالیوں میں احساسِ محرومی زیادہ شدت سے موجود

تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ناول میں جب بنگالی ایک صحت افزا جگہ پر تفریح منا رہے ہوتے ہیں تو وہ اسے بھی انگریزوں کی عطا سمجھتے ہیں جنھوں نے اس خطے میں بہت کام کیا۔ حمید شاہد اس احساسِ محرومی کو یوں اسلوب کی ندرت سے عام فہم انداز میں بیان کرتے ہیں :۔

> "اگر تم جانتے تو یوں بات ہی کیوں کرتے۔ یہ اس نام نہاد آزادی کی عطا نہیں جس کے حصول کے لیے ادھر کے لوگوں نے بھی قربانیاں دی تھیں مگر جس کی برکتوں کی تمام بارشیں صرف اُدھر کی سرزمین پر برستی رہی ہیں۔ یہ تو عہدِ غلامی کا تحفہ ہے۔"(۱۲)

قربانی اور برکت کی بارش میں خاصا گہرا تعلق ہے۔ اور جب قربانی دینے والا محروم رہے اور برکت کی بارش سے دوسرے مستفید ہو رہے ہوں تو انسانی جبلت میں احساسِ محرومی جگہ پانے لگتا ہے۔ حمید شاہد نے یہاں اسی احساس محرومی کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔

محمد حمید شاہد کے اسلوب کی اہم خاصیت یہ بھی ہے کہ وہ سماج میں مستعمل ہونے والے عام محاورات اور جملوں کو نئے انداز میں استعمال کرنے پر بھی خاصی قدرت رکھتے ہیں۔ "نفرت کی دیوار کھڑی کرنا" سماج میں عام مستعمل ہے۔ اور اس کا مفہوم بھی واضح ہے۔ لیکن اس دیوار کو کھڑا کرنے کے لیے جس مواد کی ضرورت ہوتی ہے اس کی طرف توجہ کم ہی جاتی ہے۔ محمد حمید شاہد نے دیوار کے ساتھ پتھر کا ذکر کر کے دیوار اور اس کے کھڑا کرنے کے مواد کو بھی واضح کر دیا ہے۔ یوں یہ عام مستعمل محاورہ ندرت لیے سامنے آتا ہے۔ سقوطِ مشرقی پاکستان کے وقت مجیب الرحمان کی طرف سے پیش کیے گئے مطالبات جنھوں نے دونوں خطوں کے باشندوں میں نفرت کی دیوار کھڑی کرنے میں اہم کردار ادا کیا تھا، محمد حمید شاہد انھی مطالبات کو وہ پتھر قرار دیتے ہیں جو اس دیوار میں استعمال ہوئے۔ وہ اس کی عکاسی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

> "اور اب یہ ہو رہا ہے کہ آپ کا بنگلہ بندو نفرت کی دیوار کھڑی کرنے کے لیے کئی نقاط پر مشتمل مطالبات کے پتھر اٹھا لایا ہے۔"(۱۳)

مطالبات کے یہ پتھر اس قدر بھاری تھے دیوار میں چنے جانے کے بعد انھیں وہاں سے کوئی ہلا نہ سکا۔ یہاں تک یہ دیوار اونچی سے اونچی ہوتی چلی گئی اور دونوں بھائیوں کی سانسیں بھی الگ الگ ہونے لگیں۔

محمد حمید شاہد کے اس ناول "مٹی آدم کھاتی ہے" میں ایک استعارہ محبت اورخود فراموشی کا بھی سامنے آتا ہے۔ یہ استعارہ منیبہ ہے جو عورت کی محبت کا استعارہ ہے۔ محبوب کی چاہت میں خود فراموشی کی حد سے گزر جانے والی منیبہ حقیقی محبت کا استعارہ بن کر سامنے آتی ہے۔ یہ ایسی عورت ہے جو محبت کے آگے کچھ بھی نہیں دیکھتی۔ ایک طرف وہ اپنے پہلے شوہر سے الگ ہوتی ہے تودوسری طرف اپنے محبوب کی خاطر اپنے وطن اوراپنی مٹی کو بھی قربان کر دیتی ہے۔اور جب اس کے شوہر کے ساتھی منیبہ کو ساتھ لے جانے سے انکار کرتے ہیں تو بھی وہ واویلا کرنے کے بجائے محبت کا استعارہ بن کر سامنے آتی ہے۔ محمد حمید شاہد اس منظر کی عکاسی یوں کرتے ہیں:۔

> "منیبہ نے میرے منھ پر جمی چپ کی دھول دیکھی پھر واپس اس ساحل کو دیکھاجو اس کے لیے اجنبی ہوچکا تھا، کچھ سوچااور سن کرہنس دی۔ پھریوں گویاہوئی جیسے وہ وہاں سے نہیں کہیں دور سے بول رہی تھی۔
> "اوہ آپ لوگ مت الجھیں میں تو یہیں تک آئی تھی"[۱۴]

منیبہ کے الفاظ اگرچہ جھوٹ تھے مگر یہ جھوٹ ایسا تھا جو بہت سی سچائیوں پر غالب آرہا تھا۔ وہ عورت جو محبوب کی خاطر اپناسب کچھ چھوڑ کر نکل آئی ہو، محبوب کے ساتھی اسے ساتھ لے جانے پر آمادہ نہ ہوں۔ بلکہ ساتھ جانے کی ضد محبوب کی زندگی کو بھی خطرے میں ڈال سکتی ہو تو ایسی صورت میں خود فراموشی کی جو کیفیت عورت کے دل پر وارد ہوتی ہے، وہی اس کی سچی محبت کا مظہر ہوتی ہے۔ منیبہ اس درجے کو پہنچ چکی تھی جہاں عورت کے سامنے محبت کے علاوہ کچھ بھی نہیں ہوتا، یہاں تک اپنا آپ بھی کوئی معنی نہیں رکھتا۔ منیبہ کے طرز عمل سے ناول نگار نے اسے عورت کی ازلی محبت کا استعارہ بنا کر پیش کیاہے۔

ناول " مٹی آدم کھاتی ہے " میں استعارات کا استعمال عام انداز میں کئی جگہوں پر سامنے آتاہے۔ ایک چیز کو دوسری چیز قرار دینا استعارے کے لیے لازم ہوتاہے۔ اس کا ایک اظہار تو ان کرداروں کی صورت میں اس ناول میں ہوا ہے جن کا ذکر ہم اب تک کی بحث میں کر آئے ہیں تو ایک انداز عام مستعمل انداز ہے۔ حمید شاہد کے ہاں یہ عام مستعمل انداز بھی اسلوب میں

کئی جگہوں پر ملتا ہے۔ ایک جگہ وہ منیبہ کا نقشہ کھینچتے ہوئے یوں استعاراتی اسلوب اختیار کرتے ہیں:

"وہ لڑکی نہیں تھی ایک مقدس پری تھی جو اڑنے کو اپنے پر تول رہی تھی۔ کھلے ہوئے دونوں بازوؤں اور ایک طرف کو قدرے جھکے ہوئے سر کے اوپر قمقمے کی روشنی پانی کی طرح بہہ کر یوں اس کے وجود کا حصہ ہو رہی تھی کہ اسے دیکھنے پر آنکھیں چندھیانے لگتی تھیں۔"(۱۵)

محمد حمید شاہد استعارات کے ساتھ تشبیہاتی انداز سے بھی اسلوب میں رعنائی پیدا کرتے ہیں۔ وہ تشبیہات اس انداز میں استعمال کرتے ہیں کہ منظر کی خوب صورتی میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ ایسی تشبیہات زیادہ تر وہ کسی کا سراپا بیان کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں جس سے سراپا نکھر کر سامنے آتا ہے۔ حمید شاہد کی تشبیہات سراپے کو رعنائی بخشنے کے ساتھ ساتھ جذبات اور احساسات کی ترسیل بھی ممکن بناتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تشبیہات قاری کو گراں گزرنے کے بجائے تحریر کے حسن میں اضافے کا سبب بن جاتی ہیں۔ منیبہ کی آواز کا سحر بیان کرتے وقت وہ یوں اسلوب کی رعنائی سے کام لیتے ہیں:

"خدا نے اسے نہ صرف آواز بہت رسیلی اور لوچ دار عطا کی تھی۔ وہ ستار بھی خوب بجا لیتی تھی۔ جب ستار پر اس کی سانولی مخروطی انگلیاں تیرتیں تو یوں لگتا جیسے تتلیاں پھول کی پتیوں پر اڑ رہی ہوں۔ اور جب وہ آنکھیں موند کر لَے اٹھاتی تو سینے سے دل اوپر اٹھ کر حلقوم میں گدگدی کرنے لگتا۔"(۱۶)

اس سحر زدہ آواز کی وجہ سے سننے والوں پر جو تاثر قائم ہوتا ہے، حمید شاہد اس کی عکاسی بھی بڑے خوب صورت انداز میں تشبیہات اور استعارات کے استعمال سے کرتے ہیں۔ گانا اور موسیقی ویسے بھی جذبات میں ہلچل پیدا کرنے کا باعث بنتے ہیں، لیکن جب یہ گانا کسی مترنم آواز میں سنا جا رہا ہو تو سننے والے پر طاری ہونے والی کیفیات خوش گلو کو داد دیے بغیر نہیں رہ سکتیں۔ حمید شاہد کے اسلوب میں مترنم آواز کا سحر ملاحظہ ہو:۔

"وہ گا رہی ہوتی تو مجھے یوں لگتا جیسے اس کی آواز پر ادھر سمندر میں لہریں متلاطم ہو کر اپنے سینوں پر رواں کشتیوں اور ان میں زندگی کے چپو کھیتے ماہی گیروں سے ہم

کلام ہوگئی ہوں۔ایسے میں میری نظر اس کے وجود پر پڑتی وہ بھی سمندر کے پانیوں
کی طرح اچھلتا اور ابلتا ہوا محسوس ہوتا تھا"(۱۷)

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو حمید شاہد کا یہ ناول "مٹی آدم کھاتی ہے " استعاراتی اسلوب میں لکھا گیا ایک ایسا ناول ہے جس میں استعارے کو وسیع تناظر میں استعمال کیا گیاہے۔ اس ناول کے بیشتر کردار ایسے ہیں جو اپنے تیئں کسی خاص منظر نامے، کسی خاص جذبے یا کسی گہرے احساس کا استعارہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ کیپٹن سلیم جو اس ناول کا راوی ہونے کے ساتھ ساتھ مرکزی کردار بھی قرار پاتا ہے، وہ بے بسی اور اجنبیت کا استعارہ ہے۔ ایسی اجنبیت جو اپنائیت کے مزار سے پھوٹی۔ یہ اجنبیت زیادہ شدید ہوتی ہے جو اپنوں کے دلوں میں نفرت کا بیج بو کر پروان چڑھائی جاتی ہے۔ کیپٹن سلیم کو یہی اجنبیت لے ڈوبتی ہے اور وہ اپنے حواس بھی کھو بیٹھتا ہے۔

منیبہ جو اس ناول کا متحرک نسوانی کردار ہے، عورت کی محبت اور وفا کا استعارہ ہے۔ وہ محبت اور وفا میں وہ سب کچھ کر گزرتی ہے جو اسے کرنا چاہیے تھا یا جس کا تقاضا اس کی محبت کرتی ہے۔ خان جی اس مطلق العنانیت اور سفاکیت کا استعارہ ہے جس کے آگے خونی رشتے اور روایات اور اقدار کوئی معنی نہیں رکھتیں۔ سب سے بڑا استعارہ جو اس ناول میں استعمال ہوا ہے وہ مٹی اور آدم کا استعارہ ہے۔ ایک طرف یہی آدم مٹی کی خاطر آدمیت کا خون کیے جا رہا ہے تو دوسری طرف یہ مٹی کا پتلا انسان ہی جو آدمیت کے وصف سے عاری ہوتا جا رہا ہے۔ وہ انا اور ہوس پرستی میں پڑ کر احترام آدمیت سے بے بہرہ ہوتا جا رہا ہے۔ یوں یہ ناول کرداروں کے استعاروں کے ساتھ وسیع سماجی اور تہذیبی منظر نامے کی عکاسی کرتا نظر آتا ہے۔ استعاروں کے علاوہ حمید شاہد نے اس ناول میں بعض جگہوں پر کچھ تمثیلات بھی استعمال کی ہیں۔ اگرچہ ناول کی تحریر میں تمثیلی انداز نہیں ملتا تاہم اس کے مختلف حصوں کے جو عنوانات باندھے گئے ہیں وہ تمثیلی اسلوب کے حامل قرار دیے جاسکتے ہیں۔ اس ناول میں استعارات کا استعمال جس مہارت سے ہوا اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ حمید شاہد افسانے کے ساتھ ساتھ ناول کے اسلوب سے بھی بخوبی آگاہ ہیں۔ انھوں نے بڑی مہارت ناول کو حقیقی زندگی کے قریب لانے کے ساتھ ساتھ فن اور اسلوب کی سطح پر بھی اسے کامیاب ناول بنانے کی سعی کی ہے۔

العاصفہ

حسن منظر کا شمار اردو کے ان ادیبوں میں ہوتا ہے جنھوں نے اردو فکشن خاص طور پر اردو ناول نگاری کو نئی جہتوں سے آشنا کرانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان کے مختلف ناول اردو ادب میں نئی جہتوں کے سراغ کا پیش خیمہ ثابت ہوئے ہیں۔ ناول کی تکنیک اوراسلوب پر ان کی گرفت ہونے کی وجہ سے وہ بڑے سے بڑے موضوع کو بڑی عمدگی اور مہارت سے ناول کے سانچے میں ڈھالنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ناولوں کے قارئین کی تعداد میں اضافہ ہی ہوتا چلا جاتا ہے۔

" العاصفہ " حسن منظر کا ایک ایسا ناول ہے جو موضوع کی ندرت کے ساتھ ساتھ تکنیک اور اسلوب کے حوالے سے بھی خاص اہمیت کا حامل ہے۔ اس ناول میں انھوں اپنے اردو ناول کے قارئین کو برصغیر کے سیاسی و سماجی تناظرات سے باہر نکال کر ایک عرب خطے کے احوالِ شب و روز سے روشناس کرایا ہے۔ ڈاکٹر ممتاز حسین اس ناول کی موضوعاتی وسعت کے بارے میں لکھتے ہیں :۔

> "یہ ناول ایک مختلف کلچر سے ہمیں روشناس کراتا ہے، ایک ایسا کلچر جس کے افراد کے اعمال و افعال ہمارے لیے حیرت انگیز اور کہیں کہیں ناقابل یقین نظر آتے ہیں۔ یہ عرب ملک تیل کی دولت سے مالامال ہے جس پر مغرب کا قبضہ ہے اور یہاں مقامی و غیر مقامی (مغرب کے لوگ) باشندوں کے لیے علیحدہ علیحدہ قوانین ہیں۔"
> (۱۸)

ناول " العاصفہ " کی کہانی کے لیے جو راوی منتخب کیا گیا ہے وہ زید ہے۔ ناول کے شروع میں مصنف نے اسے اپنا دوست قرار دیتے ہوئے اس خواہش کا اظہار بھی کیا کہ اس کا نام کہانی میں نہ آنے پائے لیکن یہی کردار ناول کی جان قرار پاتا ہے تو کیسے ممکن ہے کہ اسے کہانی سے الگ رکھا جاسکے۔ زید کا تعلق ایک ایسے خاندان سے ہے جو تہذیب کی روشنی سے بے بہرہ ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ وہ جس خطے میں رہائش پذیر ہے وہاں بھی تہذیب نام کی کوئی چیز نہیں پائی جاتی۔ اپنے ساتھ ہونے والے مکالموں میں زید اس حقیقت کو آشکار کرتا ہے کہ اس کی معاشرت

اور سماج جس میں پل بڑھ کر وہ جوان ہوا ہے، تہذیبی حوالے سے مفلوک الحال ہی قرار دیے جاسکتے ہیں۔ دوسری طرف اس کے گھر کے افراد کے طرزِ عمل سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ لوگ اس تہذیب سے ناآشنا ہیں جو آدمیت اور انسانیت کے شرف سے ہمکنار ہوتی ہے۔

" العاصفہ " میں زید کے ساتھ دوسرا اہم کردار اس کے باپ کا ہے۔ یہ ایسا کردار ہے جو ناول کے ابتدائی صفحات پر بڑی تندہی سے سامنے آتا ہے۔ اس کے قول و فعل سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ اس کے اور اس کے خاندان کے دنیا میں آنے کا مقصد اولاد پیدا کرنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بات بات پر زید کو اس امر کا طعنہ دیتا ہے کہ وہ اس معاملے میں انتہائی کاہل اور سست ہے۔ حسن منظر نے باپ بیٹے کے اس مکالمے کو اس اسلوب میں بیان کیا ہے کہ قاری بھی زید کا ہمنوا بنتا دکھائی دینے لگتا ہے۔ زید کے باپ کی شادی اوائل عمری میں ہی ہوگئی تھی۔ وہ اسے اپنے لیے باعثِ فخر سمجھتا ہے۔ دوسری طرف زید باپ کے مکالمے سے خود کو بڑا سمجھنے لگتا ہے۔ حسن منظر اس صورت حال کو یوں نمایاں کرتے ہیں:۔

> "پچھلے سات آٹھ ماہ سے وہ مجھ سے کہتا چلا آرہا ہے، پتا ہے تم بائیس سال کے ہو چکے ہو۔ میں بارہ سال کا تھا جب تمھیں اس دنیا میں لایا تھا۔........... یہ کہتے ہوئے وہ بھول جاتا ہے کہ مجھ سے دو سال بڑی میری ایک سوتیلی بہن بھی تھی جس کے انجام سے وہ خود ناواقف ہے اور یہ جملہ وہ اتنی بار حربے کی طرح استعمال کرچکا ہے کہ میرے دماغ پر اس کی عمر مستقلاً ۱۲ سال مرتسم ہوکر رہ گئی ہے اور خود میں بائیس سال کا ہوں، یعنی اپنے حقیقی باپ سے کم سے کم دس سال بڑا۔"[۱۹]

زید اور اس کے باپ میں تہذیبی حوالے سے ہمیں واضح فرق یا دوسرے لفظوں میں تفاوت نظر آتا ہے۔ زید کا باپ جس نے تہذیب کی روشنی نہیں دیکھی تھی، اس کے نزدیک زندگی کا مقصد محض مزے اڑانا اور کثرت ازدواج کے ساتھ کثرت اولاد ہی تھا۔ ہر وقت کا جھگڑالو، اپنی بیوی اور اولاد کے فرائض سے غافل اور ہر وقت ان کی زندگی کو اجیرن بنانے والا یہ شخص دھوکے باز اور شیطان صفت تھا۔ گالی گلوچ پر مبنی گفتگو کرنے والے اس شخص کے اثرات اس کی بیوی پر بھی کسی نہ کسی حد تک پڑے تھے، یہی وجہ ہے کہ وہ زید کی بہن لوءلوء سے جس انداز میں مخاطب ہوتی ہے وہ کسی طور پر تہذیب یافتہ افراد کا انداز قرار نہیں دیا جاسکتا۔ گھر کے ماحول

اور معاشرت کی اس غلاظت سے زید کے لیے یہ دنیا غلاظت کا استعارہ قرار پاتی ہے۔ حسن منظر نے اس ناول میں استعاراتی اسلوب کے حوالے سے اس غلاظت کے استعارے کو دنیا کے لیے استعمال کیا ہے۔ وہ زید جو خود تہذیبی اور سماجی اقدار سے آشنائی رکھتا ہے، جب اپنے گھر اور سماج کو اپنے مہذب مزاج کے برعکس پاتا ہے تو زندگی کے بارے میں اس کا جو تصور قائم ہوتا ہے، حسن منظر اسے یوں استعارے زبان میں بیان کرتے ہیں :۔

> "وہ نہ صرف مجھے اور مجھ سے پہلے میری سوتیلی بہن لوءلوء کو بارہ سال کی عمر میں اس دنیا میں لایا تھا بلکہ اس کے بعد سے تب تک دس بارہ اور زندگی کے لیے لڑتی ہوئی، مرگلی ہستیوں کو بیماری، گندگی اور دھوکے کی اس وادی میں دھکیل چکا تھا۔"(۲۰)

زید کے لیے زندگی اور دنیا کا یہ تصور در حقیقت ایک زید ہی نہیں بلکہ جدید عہد کے ہر انسان کا المیہ ہے۔ ہر وہ انسان جو دنیا کی حقیت سے آشنا ہے اور جدید عہد کی دنیا کے باشندوں کے رویوں سے آگاہ ہے، اس کے نزدیک دنیا اور زندگی اسی گندگی اور دھوکے کا استعارہ ہی بن چکی ہے جس میں ہر طرف منافقت، ریاکاری اور دیگر منفی رویوں کا چلن بہت زیادہ ہو چکا ہے۔ ان رویوں میں انسانی قدروں اور رشتوں کا تصور ہی مٹ کر رہ جاتا ہے۔ حسن منظر نے اس ناول میں زید کی سوتیلی بہن لوءلوء کو ایک ایسے ہی استعارے کے طور پر پیش کیا ہے جو اپنوں کے ان رویوں کی وجہ سے اس دنیا کی غلاظت میں اس حد تک اتر جاتی ہے کہ اس کا وجود ہی بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے۔ وجود کی شناخت کا یہ بحران جدید عہد کے انسان کا المیہ بن چکا ہے۔ دنیا کی منافقت اور غلاظت کا جس طرح شکار لوءلوء ہوتی ہے، وہ اس جیسے لطیف جذبات رکھنے والے اکثر انسانوں کا مقدر بن جاتے ہیں۔ حسن منظر کے ہاں لوء لوء کا کردار ایک ایسے ہی استعاراتی کردار کی صورت لیے ابھرتا ہے۔ وہ شاعرہ بھی ہے اور گھر والوں کے ستم کا نشانہ بھی بنتی ہے۔ ایک شاعر کی طرح اس کے ہاں لطیف جذبات اوراحساسات بھی پائے جاتے ہیں تو دوسری طرف اپنوں کی سختیاں اسے زندگی سے فرار کی طرف راغب کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس

کا انجام کسی طور پر اچھا نہیں ہوتا۔ گھر سے فرار کے بعد وہ قحبہ خانے کی زینت بنتی ہے اور جسم فروشی میں لگ جاتی ہے۔

دوسری طرف خود زید بھی اس منافقت سے بھرپور دنیا میں اپنے وجود کی حیثیت محض ایک پرزے کی سی محسوس کرتا ہے۔ وہ یہ سب کچھ جانتے ہوئے بھی اس دنیا کی غلاظت میں اس جیسوں کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے، وہ اپنی خواہشات کی تکمیل کے لیے سرگرداں رہتا ہے۔

"العاصفہ" کے اسلوب کو استعاراتی اسلوب کے تناظر میں سمجھنے کی کوشش کریں جو سب سے بڑا استعارہ خود زید کا وجود ہمارے سامنے آتا ہے۔ غیر مہذب لوگوں کے درمیان پلنے اور جوان ہونے والا یہ زید تہذیب اور انسانیت کا استعارہ بن کر ناول میں اپنی حیثیت منواتا نظر آتا ہے۔ وہ ایک ایسا کردار ہے جو اپنے بارے میں بھی سوچتا ہے اور ان لوگوں کے بارے میں بھی سوچتا ہے جو اس سے محض مفادات کا حصول چاہتے ہیں۔ وہ رشتوں ناتوں کی اہمیت کو نہ صرف سمجھتا ہے بلکہ حتی الامکان رشتوں کو برقرار رکھنے کی سعی بھی کرتا ہے۔ اس کو سماج میں اپنی حیثیت کا بھی خوب اندازہ ہے۔ حسن منظر نے اس کے سوچنے کو بھی استعاراتی انداز میں بیان کیا ہے۔ وہ خود کو ایک استعارہ ہی سمجھتا ہے، محنت اور محنت کی رائیگانی کا استعارہ۔ وہ اپنے بارے میں کہتا ہے:

> "اٹھارہ سال کی عمر تک میری آمدنی مستقل رہی اور اُس (باپ) کی گاہے گاہے۔ اس لیے ماں باپ دونوں ہمیشہ سے میری کمائی سے مطمئن اور مجھ سے ناخوش رہے ہیں۔ جس طرح کھاد کی بو سب کو ناگوار ہوتی ہے اور اس سے جو غلہ اگتا ہے سب کو بھاتا ہے۔ میں وہ کھاد ہوں، اندر تک بدبودار۔"(۲۱)

انسان کی ناقدری اور اقدار کی پامالی کا یہ استعارہ پورے ناول میں اسی کشمکش کا شکار رہتا ہے کہ اس کا وجود آخر کس لیے تشکیل دیا گیا ہے۔ وہ جس ماحول میں پل کر جوان ہوا ہے وہاں احساس اور جذبے نام کی کوئی چیز نہیں ہے، لیکن خود اس کی ذات اس ماحول کے بالکل متضاد ہو کر سامنے آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کو قدم قدم پر مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ یہ مشکلات اس کی سوچ اور اس کے خیالات کو بھی متاثر کرتی ہیں۔ وہ اپنے وجود کی بے بسی سے آگاہ ہے لیکن

اس کے اندر موجود احساس اور جذبہ اس کی زندگی کی رمق کو بحال رکھتے ہیں۔ جس سماج میں وہ پروان چڑھتا ہے اس کی بے حسی اسے متاثر کرتی ہے تو ساتھ اسے اپنے وجود کا بھی احساس ہوتا ہے جو حقیقی زندگی کا ایک حسین استعارہ ہے۔ حسن منظر اس کی اس کیفیت کو یوں بیان کرتے ہیں :۔

"میرا قصور صرف اتنا ہے کہ اس بے ربط، بے رشتہ اور بے جوڑ کنبے میں میں وہ واحد سانس لینے والی مشین ہوں جسے احساس کی تکلیف عطا ہوئی ہے۔ میں کیوں ان دونوں سے یا ان میں سے کسی ایک نفرت نہیں کر سکتا۔ اگر ایسا ہوتا تو لاکھوں بے حس انسانوں کی طرح آج میں بھی خوش ہوتا۔ اس مواج دریا پر یہ کشتی تنہا بھٹکتی ہے جس کے مسافر ایک دوسرے کو محض اس وجہ سے جانتے ہیں کہ بد بختی نے انھیں یک جا کر دیا ہے اور تیر کر پار اتر جانے کی ان میں نہ سکت ہے نہ خواہش"(۲۲)

زید کے خیالات کو ناول نگار نے اس انداز سے استعاراتی انداز میں بیان کیا ہے کہ اس کی داخلی کیفیات کے ساتھ ساتھ اس کے قبیلے اور گروہ کی سماجی حیثیت اور رویوں سے بھی قاری کو آگاہی ہونے لگتی ہے۔ ایک طرف اپنے قبیلے میں وہ واحد ایسا شخص ہے جو احساس کی دولت سے ہمکنار ہے تو دوسری طرف اس کا خاندان اور اس کا سماج ہے جن میں اتحاد بھی کمزوری اور برائی کی بنا پر ہے۔ وہ دوسروں کے ذریعے ہی اپنی زندگی کی گاڑی آگے بڑھانے پر یقین رکھتے ہیں۔ زور بازو سے منزل کی طرف بڑھنے کے کسی قانون سے وہ آشنا نہیں ہے۔ ناول نگار نے ایسے لوگوں کے لیے تنہا کشتی کے مسافروں کا استعارہ استعمال کر کے تحریر میں خاصی معنوی وسعت پیدا کر دی ہے۔

حسن منظر نے " العاصفہ " میں جس کلچر کو بیان کیا ہے وہ کلچر بذات خود انسانیت کے زوال کا ایک استعارہ بن کر سامنے آتا ہے۔ یہ ایسا کلچر ہے جس میں اگر کوئی ثقافتی قدر ہے تو بس کثرت ازدواج اور کثرتِ اولاد کی۔ اس مقصد کے لیے دیگر اقدار کو کس طرح روندا جاتا ہے، کس طرح زندگی کی رعنائیوں کو گہنایا جاتا ہے، ایسے لوگوں کے نزدیک کوئی معنی نہیں رکھتے۔ انسانیت کے زوال کا استعارہ بننے والے اس کلچر میں نوجوان نسل کو نوجوانی کی دہلیز پر قدم رکھتے ہی جس چیز کا اسیر ہونے کا درس ملتا ہے وہ عورت ہے اور عورت سے تعلق بھی تلذذ

کے حوالے سے ہی قائم کیا جاتا ہے۔ ناول کا راوی انسانی زوال کے اس استعارے میں پروان چڑھنے والی نسل کے خیالات وافکار کی وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے :۔

> "خط پڑھ کر لمحے بھر کو گھر کی یاد نے میرے دل کو جیسے مٹھی میں لے کر مسل ڈالا۔
> جلدی سے اوپر تلے تین چار شادیاں کر ڈالنے کی خواہش ہمارے یہاں لڑکے دل میں
> لے کر جوان ہوتے ہیں۔"(۲۳)

یہ کلچر خود آدمیت اورانسانیت کے زوال کا استعارہ ہے۔ اس میں پروان چڑھنے والے زید جیسے لوگ جب اس کے جبر سے نکلتے ہیں تو اقدار کے ان رکھوالوں کو مشکلات کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے۔

ناول کا نام " العاصفہ " بھی ایک ایسا استعارہ ہے جو اس ناول کے اسلوب کو استعاراتی ناولوں کے ذیل میں لانے میں مدد کرتا ہے۔ العاصفہ عربی میں اس ہوا کو کہتے ہیں جو طوفانی صورت میں آتی ہے اور ہر چیز کو تہس نہس کر کے رکھ دیتی ہے۔ حسن منظر نے اس ناول میں جو واقعات اور جس خطے کے حالات بیان کیے ہیں ان کے تناظر میں دیکھا جائے تو " العاصفہ " اس خطے میں تباہی کے استعارے کے طور پر چلتی نظر آتی ہے۔ مسلمان ملکوں میں پایا جانے والا سیاسی جبر، انسانی اقدار کی بے حرمتی، مذہب کے سے حوالے پائے جانے والے منافقانہ رویے ایسی خرافات ہیں جو تباہی کا سبب بن رہی ہیں۔ حسن منظر کے نزدیک یہی سب منفی چیزیں مل کر العاصفہ کی تشکیل کرتی ہیں جو اس بربادی اور تباہی کا استعارہ بن کر سامنے آتی ہے جس سے آج مسلم ممالک دوچار ہیں۔ حسن منظر نے بڑی مہارت سے اس ناول کے دو کرداروں زید اور اس کی بہن لوء لوء کے ذریعے اس تباہی کو اجاگر کیا ہے جو جہالت، بے حسی، اجنبیت اور اغیار کی خوش نودی کے استعارے کے طور پر سامنے آتی ہے۔

"العاصفہ "استعاراتی سطح پر دیکھا جائے تو یہ استعارہ ان غیر ملکی کمپنیوں اور ان کے مالکان کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے جو عرب کے خطے میں تیل کے حصول اور تلاش کے لیے سرگرم ہیں۔ عرب کی دولت کو دونوں ہاتھوں سے لوٹنے والے یہ لوگ عرب کے سماج اور معیشت کے لیے حقیقی معنوں میں " العاصفہ " ہی ثابت ہوئے ہیں۔ العاصفہ جس طرح کسی

قانون قاعدے کی پابند نہیں ہوتی، یہ لوگ بھی خود کو کسی قانون کے ماتحت لانا گوارا نہیں کرتے۔ حسن منظر نے عرب کے خطے کے حالات بیان کرتے ہوئے اس خطے پر موجود عربوں اور ان تیل کمپنیوں کے مالکان اور کارندوں کے لیے بنائے جانے والے امتیازی قوانین کو بھی اجاگر کیا ہے۔ اس کی ایک مثال العاصفہ سے یوں لی جاسکتی ہے کہ عرب میں چوری کا جرم ثابت ہونے پر ہاتھ کاٹنے کی سزا ہے، اس سزا سے کوئی عربی بچ نہیں سکتا لیکن دوسری طرف یہ آئل کمپنیاں ہیں جو سدا سے چوری کے دھندے میں ملوث ہیں ان پر ایسے کسی قانون کا اطلاق نہیں ہوتا، حسن منظر اس صورت حال کو " العاصفہ " میں یوں سامنے لاتے ہیں:

> "ایک دن اس محفل میں کسی کا ذکر آیا جس پر ایک عورت سے، اس کی منکوحہ نہیں تھی، جب (بدکاری) کا جرم عائد کیا گیا۔ جیسے یہ بات یہاں پہلے کبھی سننے میں نہیں آئی تھی اور اس فعل کا وہ پہلا گناہ گار تھا۔ اس پر ملک کا عتاب نازل ہوا۔ لیکن اپنے نصیب میں کھوٹ پاتے ہی وہ ملک سے فرار ہولیا۔ یہ تیل کمپنی کا برس ہا برس پر پھیلا ہوا جرم نہیں تھا کہ سدا چھپا رہتا، یا اس کی پردہ پوشی کی جاتی، یا اس سے اغماض برتا جاتا۔"(۲۴)

حسن منظر نے العاصفہ کا استعارہ اس تباہی کے معنوں میں ہی استعمال کیا جو اس ناانصافی اور دوغلے پن کی وجہ سے تیل کی دولت سے مالامال اس سرزمین کا مقدر بنتی جارہی ہے۔ تیل کمپنیاں اس خطے کے ساتھ جو سلوک کیے جارہی ہیں اس کی وجہ سے ملک اَخلاقی، اَقداری اور معاشی طور پر کمزور ہوتے جارہے ہیں۔ حسن منظر ان کمپنیوں کے لیے ہی " العاصفہ " کا استعارہ استعمال کرتے ہیں جو اس خطے کے لیے تباہ کن ہوا کا درجہ ہی رکھتی ہیں۔ یہ کمپنیاں خود کو ہر طرح کے قانون سے بالاتر سمجھتی ہیں۔ مقامی حکمرانوں کو اپنے دام میں پھنسا کر یہ نہ صرف تیل کی دولت کو لوٹ رہی ہیں بلکہ سماج میں دوغلا پن بھی پروان چڑھا رہی ہیں۔ حسن منظر اس دوغلے پن اور اس کے نتیجے میں ہونے والی قانون کی پامالی کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں:۔

> "ایک معمولی دکان دار بے ایمانی کرنے پر ایک نہ ایک دن پکڑے جانے کے خیال سے ڈرتا ہے، یہ دولر بلیونئر، ترلیونئر تیل کمپنیاں زمین سے زیادہ تیل نچوڑ کر کم سے کم دکھاتی ہیں اور سدا رونا روتی ہیں کہ تیل کے ذخیرے کم ہوتے جارہے ہیں اور ان کا

دھندا گھاٹے میں جارہا ہے جب کہ تیل کم بولی لگانے والے ان کے پسند کے ملک اس
کی کمپنی کے ہاتھ بکتا ہے۔ سب جانتے ہیں سفید تاجر ملک کو لوٹ رہے ہیں لیکن ملک
تک میں ہمت نہیں کہ انھیں ملک سے نکل جانے کو کہے۔ ایسا زور بس اپنے ملک
والوں پر چلتا ہے یا اُن کام کرنے والوں پر جو گرے پڑے ملکوں سے یہاں آتے
ہیں۔ سب جانتے ہیں کمپنی والے سارق ہیں لیکن کسی میں ہمت تھی اس سفید فام
کمپنی والوں کے ہاتھ کاٹتا یا دھکا دے کر انھیں ملک سے نکال باہر کرتا۔"(۲۵)

یہی ناانصافی اور دوغلا پن ہے جس کے لیے حسن منظر نے " العاصفہ " کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ جس طرح العاصفہ تباہی پھیلاتی ہے اسی طرح یہ سفید سارق بھی جزیرہ نمائے عرب میں تباہی کا باعث بنتے آرہے ہیں۔

تباہی اور بربادی کے استعارے " العاصفہ " میں غیر ملکیوں کے ہاتھوں ہونے والی تباہی کو کئی حوالوں سے بیان کیا گیا ہے۔ حسن منظر نے ایسا اسلوبِ بیان تخلیق کیا ہے کہ ملک کی اس عظیم دولت کی بربادی اور ملکی زوال کے اثرات سے متاثر ہونے والے عوام کے جذبات اور احساسات بھی سامنے لائے ہیں۔ وہاں کے لوگوں کو بھی اس امر کا احساس ہو چکا ہے کہ یہ سفید ہاتھی جزیرہ نمائے عرب کی تیل کی دولت کو کھا رہے ہیں اور بدلے میں عرب کے شہنشاہوں کو عیش و عشرت میں لگا رہے ہیں۔ یوں عوامی مفاد کے بجائے ذاتی مفاد عزیز تر ہوتے جا رہے ہیں۔ وہاں کے عوام تیل کو اپنی زندگی اور موت کا عنصر سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک اس دولت کی قدر و قیمت کیا ہے ؟ حسن منظر کا اسلوب اس کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ جس طرح انسانی جسم خون پر چل رہا ہوتا ہے، عرب کی معیشت کے لیے تیل ہی خون ہے۔ غیر ملکی کمپنیوں کی چالاکی اور دھوکا دہی اور اس کے عوام پر اثرات کو حسن منظر یوں بیان کرتے ہیں:۔

"اور یہ تیل کی دھوکا دھڑی کا کام تو جب ہی ختم ہوگا جب ہماری زمین اور ہمارے
سمندر کی تہہ سے تیل کا آخری قطرہ تک کھینچ کر نکال نہیں لیا جاتا ہے۔
یہ بات پہلی بار سن کر میرے منہ سے ایسی 'سو' نکل گئی تھی جیسے میں نے سنا ہو کسی ہٹے
کٹے شخص کو طاقت پہنچانے کے لیے کسی زندہ بھوکے پیاسے قیدی کے جسم سے خون
کا آخری قطرہ تک نکال لیا گیا ہو۔"(۲۶)

یہاں تیل اورخون ایک ہونے کے ساتھ ساتھ حسن منظر کا یہ بیان کہ "کسی ہٹے کٹے شخص کو طاقت پہنچانے کے لیے" بھی خاصی معنوی وسعت رکھتا ہے۔ یہ ہٹا کٹا شخص امریکہ اور دیگر وہ ممالک ہیں جو دوسروں کی دولت غصب کرکے اپنی معیشت کو مضبوط بنائے جا رہے ہیں اور عالمی وسائل پر قابض ہوتے جا رہے ہیں۔ یہ ترقی پذیر ممالک کے وسائل کو اپنے قبضے میں کرکے اپنے مالی مفادات کا حصول چاہتے ہیں اور ان مفادات کی خاطر کچھ بھی کر گزرنے کو تیار ہوتے ہیں۔ عرب کے تیل پر قابض ہونے والے یہ ممالک اور کمپنیاں بھی "ہٹے کٹے شخص" ہونے کے باوجود خود کو طاقت فراہم کرنے کی کوشش میں ہی لگے رہتے ہیں۔ اس عمل کے نتیجے میں ان کی معیشت تو مضبوط ہوتی چلی جاتی ہے لیکن وہ ممالک جن کے وسائل پر وہ قابض ہوتے ہیں ان میں تباہی اور بربادی کی " العاصفہ " چلتی رہتی ہے۔ حسن منظر کے ہاں " العاصفہ " کے استعارے کی یہ وسعت خاصی معنی خیز ہے۔

حسن منظر کے اس ناول " العاصفہ " میں کرداروں کے استعارے اور اس ناول کے عنوان کے استعارے کے بعد استعاراتی اسلوب کی ایک اہم جہت اس کی تحریر میں ایسے جملوں اورالفاظ کا استعمال ہے جو استعاراتی فضا پیدا کرتے ہوئے تحریر میں معنوی وسعت پیدا کرتے ہیں۔ ناول نگار نے پورے ناول میں جگہ جگہ ایسے الفاظ اور جملے استعمال کیے ہیں جن سے اسلوب میں استعاراتی حسن پیدا ہو گیا ہے۔ عرب کے خطے میں کثیر الازدواج ہونا باعثَ فخر سمجھا جاتا ہے۔ اس خطے کا کلچر ایسا ہے کہ جس کے بھی وسائل اجازت دیتے ہیں وہ دوسری، تیسری یہاں تک کہ چوتھی شادی کرنے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ دوسری طرف اس خطے کی خواتین کے نزدیک سوتن ہونا کوئی معیوب عمل نہیں ہے۔ حسن منظر کا ناول العاصفہ اس ثقافتی قدر کو کئی حوالوں سے عیاں کرتا ہے۔ ناول کا کردار محمد فاعور دو بیویوں کا شوہر ہونے کے باوجود تیسری کی تلاش میں ہوتا ہے۔ حسن منظر اس کی اس کثیر الازدواج کی خواہشات کو یوں استعاراتی انداز میں بیان کرتے ہیں:۔

> "محمد فاعور بھی پیٹرولیم کمپنی میں کسی اچھے عہدے پر مامور ہے۔ جب میں پندرہ سال کا تھا محمد فاعور کی دو بیویاں تھیں اور وہ تیسری کی تلاش میں تھا۔ لوگوں نے اسے کہتے

سنا تھا: جس آدمی کے پاس ایک سے زیادہ گیراج ہوں گے وہ موٹریں بھی ایک سے
زیادہ رکھ سکتا ہے۔"(۲۷)

یہاں گیراج اس مالی وسعت کا استعارہ ہے جو وسائل کے ذریعے حاصل ہوتی ہے جب کہ موٹروں کو بیویوں کے استعارے کے طور پر بیان کیا گیا ہے۔ جس شخص میں وسعت ہو گی، وسائل ہوں گے وہ ایک سے زیادہ بیویاں رکھنے کا حق دار ہے۔ یہ صرف ایک محمد فاعور کی حد تک ہی درست نہیں ہے بلکہ خطہ عرب کا کلچر بن چکا ہے۔

عرب میں کثیر الازدواجی کلچر کی ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ بیوی کے لیے عرب کا ہونا ضروری نہیں ہے۔ جس خطے کی بھی ہو اسے منکوحہ کے طور پر اپنایا جا سکتا ہے۔ حسن منظر اس ثقافتی حقیقت کو بیان کرتے ہوئے بھی استعاراتی انداز اپناتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں :۔

" کبھی وہ کہتا تھا، مجھے مصر پسند ہے، اطالیہ پسند ہے، المانیہ پسند ہے، لیکن ہر ملک میں
ہمیشہ تو نہیں رہا جا سکتا ہے، البتہ ملک کو اپنے گھر میں لایا جا سکتا ہے، بلکہ یوں کہنا چاہیے
کہ لا کر لگایا جا سکتا ہے۔ مطلب سمجھے ؟ پھر وہ بے تکی ہنسی ہنستا تھا، کسی خوب صورت
پھولوں والے پودے کی طرح۔"(۲۸)

یہاں بھی ملک کو گھر میں لانا اور لا کر لگانا وہاں کی عورت کو اپنے نکاح میں لانے کے معنوں میں استعمال ہو رہا ہے۔ اور پھر اسے خوب صورت پھولوں والے پودوں کی طرح بیان کر کے اس سے لذت اور تسکین کے ساتھ ساتھ اولاد کے حصول کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ حسن منظر نے ایک سے زیادہ بیویاں رکھنے کے اس عمل کو استعاراتی اسلوب میں بیان کر کے اس کی معنوی وسعت کے ساتھ ساتھ تحریر کی تاثیر میں بھی خاصا اضافہ کر دیا ہے۔

حسن منظر نے " العاصفہ " میں عورت کو بیوی کے روپ میں ہی استعاراتی انداز میں بیان نہیں کیا بلکہ ایک دوست اور محبوبہ کے انداز میں بچپن کی یادوں کو ساتھ لیے ہوئے بھی استعاراتی اسلوب میں یوں بیان کیا ہے کہ سب کچھ مٹ جانے اور بھول جانے کے بعد بھی محبت اور خلوص کی پیکر یہ عورت اپنی موجودگی کا احساس دلاتی رہتی ہے۔ زید جو اس ناول کا اہم کردار ہے، منیرہ نامی لڑکی کے عشق میں گرفتار ہوتا ہے۔ یہ عشق بچپن کی دوستی کی ارتقائی صورت حال کے طور پر سامنے آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ منیرہ اور اپنے ماضی کو یاد کرتا ہے

تو منیرہ کا خلوص اور ہمدردی کا جذبہ اس کے لیے تسکین کا باعث بنتا ہے۔ حسن منظر نے بچپن کی یادوں اور ان حسین جذبات کے لیے یوں استعاراتی اسلوب تخلیق کیا ہے کہ جذبات کو رنگ کے تناظر میں سامنے لائے ہیں۔ زید کے خیالات کی ترجمانی کرتے ہوئے وہ " العاصفہ " میں لکھتے ہیں:

> " جب میں دور سے اپنے بچپن کو ایک تصویر میں بند دیکھتا ہوں تو مجھے لگتا ہے ہر خط مٹ رہا ہے، رنگ پھیکے پڑ چکے ہیں اور بعض بعض جگہ سے تفصیل بھی مٹ گئی ہے۔ لیکن ایک رنگ کسی نہ کسی طرح مٹنے سے بچ گیا ہے، یا یہ کہ اور سب رنگ پہلے سے پھیکے تھے، ایک یہی بھڑکیلا تھا۔ "(۲۹)

یہ بھڑکیلا رنگ اس عمر میں جب بچپن بہت دور رہ گیا ہو، تب بھی اپنی آب و تاب کے ساتھ چمکتا دکھائی دیتا کیوں کہ یہ حسین جذبات اور خلوص و ہمدردی کا رنگ ہے۔ یہ رنگ عورت کے کسی روپ کا بھی استعارہ بن سکتا ہے۔ وہ روپ خواہ محبوبہ کا ہو یا دوست، ماں کا ہو یا بہن کا۔ عورت کا ہر وہ روپ جو بے ریا اور خلوص پر مبنی ہوتا ہے یہ بھڑکیلا رنگ اس کا استعارہ بن کر سدا جگمگاتا رہتا ہے۔ حسن منظر نے جذبات اور احساسات کو بیان کرنے کے لیے جو استعاراتی فضا تشکیل دی ہے اسے معنوی وسعت پیدا ہونے کے ساتھ ساتھ الفاظ کی تاثیر بھی دوچند ہو جاتی ہے۔ یہی ایک تخلیق کار کا کمال ہوتا ہے کہ وہ کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی سامنے لے آئے اور معنی آفرینی کا یہ عمل اس طرح انجام پائے کہ تحریر کی تاثیر میں بھی اضافہ ہوتا چلا جائے۔ یہ اسلوب کی وہ مہارت ہے جو حسن منظر کے ہاں عروج پر دکھائی دیتی ہے۔

حسن منظر کے ناول " العاصفہ " میں استعاراتی اسلوب بعض جگہوں پر تشبیہات کی آمیزش سے تشکیل دیا گیا ہے۔ استعارہ اور تشبیہ چوں کہ دونوں ہی شاعرانہ وسائل میں شمار ہوتے ہیں اور دونوں میں کئی حوالوں سے اشتراکات بھی پائے جاتے ہیں اس لیے نثر میں ان کا استعمال ایک دوسرے کی آمیزش سے مزید نکھر کر سامنے آتا ہے۔ تشبیہاتی انداز میں بات کو بیان کرنا اور مدعا کو قاری تک پہنچانا مشکل ہونے کے ساتھ ساتھ خاصا محنت طلب کام بھی ہے۔ تخلیق کار کو اس امر کا خاص خیال رکھنا پڑتا ہے کہ وہ جو تشبیہات اور استعارات استعمال کر رہا ہے وہ عام فہم ہونے کے ساتھ ساتھ اس کا مدعا اور مافی الضمیر قاری تک پہنچانے میں بھی

کسی دشواری کا شکار نہ ہوں۔ اگر تخلیق کار تشبیہات اور استعارات کے استعمال میں مہارت نہیں رکھتا اور بے جوڑ تشبیہات سے تحریر کو مزین کرنے کی کوشش کرتا ہے تو عین ممکن ہے اس کی تحریر ابلاغ کے مسائل کا شکار ہو جائے۔ ابلاغ کے مسائل سے تحریر کی تاثیر کے ساتھ ساتھ اس کی معنویت بھی مانند پڑنے لگتی ہے۔ حسن منظر کے ہاں اسلوب کی سطح پر یہ مہارت دیکھنے کو ملتی ہے کہ تشبیہات اور استعارات کے استعمال کے باوجود ان کی تحریر میں کہیں بھی ابلاغ کے مسائل سامنے نہیں آتے۔ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں کہہ جاتے ہیں اور جس طرح کہتے ہیں قاری اسی طرح اس سے معنی بھی کشید کر لیتا ہے۔ گویا افکار و خیالات کی ترسیل تخلیق کار سے قاری تک روانی کے ساتھ جاری رہتی ہے۔ " العاصفہ " میں استعارات اور تشبیہات سے انھوں نے تحریر کو خاصا مزین کیا ہے۔ ان کی تشبیہات جاندار ہونے کے ساتھ ساتھ معنوی حوالے سے بھی خاصی اہم ہیں۔ وہ تشبیہ استعمال کرتے ہوئے پورا منظر نامہ کھینچ کر رکھ دیتے ہیں اور قاری اس منظر نامے میں اس حقیقت تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے، جس کا اظہار تخلیق کار کرنا چاہتا ہے۔ ایک جگہ خوف زدہ ایک نسوانی کردار کی عکاسی وہ یوں کرتے ہیں:۔

> " صحن میں مجھے چھوٹی بہن ملی وہ جو سب سے زیادہ سمجھدار ہے اور جسے مجھ سے عشق ہے۔ دن بھر رونے کے بعد شروع رات کے دھندلکے میں وہ اس چڑیا کی طرح لگ رہی تھی جو اپنا گھونسلا بھول گئی ہو۔ چڑیا ہی کی طرح وہ اندھیرے میں دیواروں سے ٹکریں کھاتی پھر رہی تھی۔ "(۳۰)

یہاں چڑیا اور چھوٹی بہن میں جو مشابہت تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے وہ کئی حوالوں سے معنی خیز ہے۔ ایک طرف چھوٹی بہن ہے جس کے ساتھ چھوٹی کا لفظ لگ جانا اس کی نزاکت اور لاڈلے پن کو ظاہر کرتا ہے تو دوسری طرف چڑیا ہے جس کی نزاکت بھی عیاں ہے۔ دونوں میں صرف چھوٹے پن کی مشابہت ہی نہیں ہے بلکہ نزاکت اور لاڈ کی مشابہت زیادہ معنی خیز ہے۔ اور پھر چھوٹی بہن کو جن حالات کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے ان میں خوف کے ساتھ ساتھ گھبراہٹ اور بے بسی کی کیفیت بھی نمایاں ہے۔ اندھیرے میں گھونسلے کا رستہ بھول جانے والی چڑیا بھی اسی خوف اور بے بسی کا شکار ہوتی ہے، گویا دونوں پر ایک جیسی کیفیات طاری ہیں۔ یہی حسن منظر کے اسلوب

کا کمال ہے کہ وہ خارجی حالات میں مشابہت تلاش کرنے کے ساتھ ساتھ داخلی کیفیات اور احساسات میں بھی مشابہت ڈھونڈ لاتے ہیں جس کی وجہ سے تشبیہ کی تاثیر میں خاصا اضافہ ہو جاتا ہے۔ ایسی تشبیہات ایک طرف تحریر کو حسن اور رعنائی بخشتی ہیں تو دوسری طرف کرداروں کی داخلی کیفیات کو بھی نمایاں کرتی ہیں۔

چڑیا اور چھوٹی بہن میں چھوٹا پن اور نزاکت کے اشتراکات کے بعد ہم یہاں ایک اور مثال " العاصفہ " سے دیکھتے ہیں۔ یہ مثال اسی کردار زید کی بڑی اور سوتیلی بہن " لوءلوء " کی ہے۔ لوءلوء پر جب تشدد کیا جارہا ہوتا ہے تو حسن منظر اس کی عکاسی یوں منفرد اسلوب میں کرتے ہیں :

> " لوءلوء نے زور زور سے اپنا ماتھا زمین سے ٹکرایا اور ڈکراتی ہوئی گائے کی طرح بولی، 'اور مارو' اور مارو، مجھے مار کیوں نہیں ڈالتے، مار کر مجھے میری ماں کے پاس بھیج دو۔ "(۳۱)

یہاں بڑی بہن کو ڈکراتی ہوئی گائے سے مشابہت دے کر دونوں کے بڑے پن کے ساتھ ساتھ تشدد کی اذیت کو بھی نمایاں کیا گیا ہے۔ داخلی کیفیات یہاں بھی نمایاں ہیں لیکن ان کا اظہار جس تشبیہ کے ذریعے کیا گیا ہے وہ نزاکت کے بجائے صلابت پر مبنی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ حسن منظر اسلوب میں کیفیات اور احساسات کی عکاسی کرنے کا ہنر بھی بخوبی جانتے ہیں۔

حسن منظر کی تشبیہات اور استعارات ظاہری مشابہت کو سامنے لانے کے ساتھ ساتھ داخلی کیفیات کو بھی سامنے لاتے ہیں۔ بعض اوقات تو وہ ایسی تشبیہ یا استعارہ استعمال کر جاتے ہیں جس کا مقصد ہی داخلی طور پر ہلچل مچانے والی کیفیات کی عکاسی ہوتا ہے۔ انھیں استعارات اور تشبیہات پر گرفت ہے۔ ڈر، خوف اور گھبراہٹ کے حوالے سے انھوں نے جو تشبیہات استعمال کی ہیں وہ داخلی کیفیات کے اظہار کے لیے بہت موزوں ہیں۔ سقوطِ مشرقی پاکستان کا ذکر کرتے ہوئے ناول جب منیرہ اور زید کے فرار کی داستان تک پہنچتا ہے تو منیرہ کے گھر آنے والے افراد کی داخلی کیفیات دیکھیے کہ کس طرح ان پر طاری ہونے والے خوف اور گھبراہٹ کو تشبیہ کے ذریعے نمایاں کیا گیا ہے :۔

"تھوڑی دیر بعد محلے دار نے دروازے سے سر باہر نکال کر ادھر ادھر دیکھا۔ وہ اس کچھوے کی طرح لگ رہا تھا جو خول میں سے راس باہر نکالتے ہوئے جھجک رہا ہو۔ (۳۲)

یہاں بظاہر تو کچھوے اور انسان میں کوئی مشابہت نظر نہیں آتی کیوں کہ دونوں کی جسمانی ساخت تک غیر متشابہ ہے لیکن حسن منظر نے داخلی کیفیات کے اظہار کے لیے بڑی خوب صورتی سے کچھوے کے خوف اور انسان کے خوف کو متشابہ قرار دیتے ہوئے صورت حال کو اس طرح واضح کیا ہے کہ قاری ان کا جواز اور تشبیہاتی انداز قبول کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ یہ ایک فن کار یا تخلیق کار کا بڑا فن ہوتا ہے کہ وہ بظاہر غیر متشابہ اشیا میں بھی کسی نہ کسی حوالے سے ایسی مشابہت تلاش کر لیتا ہے جسے ماننے میں کوئی تردد نہیں ہوتا۔

" العاصفہ " کی کہانی عرب کے خطے سے تعلق رکھتی ہے۔ اس میں جن حالات کو بیان کیا گیا ہے وہ سب کے سب عرب کے خطے سے ہیں۔ ایک تخلیق کار جب تک قاری کو اس خطے میں نہیں لے جاتا جس کی کہانی بیان کی جارہی ہے تب تک وہ کہانی کا حقیقی تاثر قائم کرنے میں کامیاب نہیں ہوسکتا۔ حسن منظر ایک اچھے تخلیق کار کی طرح اس فن سے بخوبی آگاہ ہیں۔ وہ ناول کی کہانی ترتیب دیتے وقت اس امر کا خاص خیال رکھتے ہیں کہ کہانی اپنے علاقے میں ہی چلتی نظر آئے۔ ایسا اسی صورت میں ممکن ہے جب کہانی کے مختلف کرداروں کے حرکات وسکنات اور ان کے رویوں کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال ہونے والی تشبیہات اور استعارات اس علاقے کی فضا سے میل کھاتے ہوں۔ ان میں اس خطے سے کوئی نہ کوئی مطابقت موجود ہو جس خطے کی کہانی بیان کی جارہی ہے۔ اسی صورت میں ہی ناول نگار حقیقی فضا قائم کرنے میں کامیاب ہوسکتا ہے۔ حسن منظر کے ہاں یہ وصف موجود ہے کہ وہ اسلوب کی تشکیل کے دوران اس امر کا خاص خیال رکھتے ہیں کہ کہانی کا اسلوب اسے اپنے خطے سے باہر نہ لے جانے پائے۔ اسلوب پر یہ گرفت ان کی ناول نگاری کو حقیقت کے قریب کرتی ہے۔ العاصفہ میں انھوں نے جہاں بھی کسی فضا کی تشکیل کرنے کی کوشش کی ہے وہاں یہ خیال رکھا ہے کہ وہ فضا اس علاقے سے مطابقت رکھتی ہو۔ عرب کے خطے میں ریگستان کی وجہ سے ریت اور آندھی کا چلن عام ہے۔ ایسی صورت حال میں ایسے قبرستان جو کھلے میدانوں میں ریگستانوں میں واقع ہیں وہاں جب تیز ہوا

چلتی ہے تو قبریں تک ریت سے ڈھک جاتی ہیں۔ ایسی صورت میں قبرستان کی خاموشی اور تنہائی کی فضا اور بھی گہری ہو جاتی ہے۔ حسن منظر اسی خاموشی اور تنہائی کو تشبیہ کے لیے استعمال کرتے ہوئے گھر کی تنہائی اور خاموشی کو نمایاں کرتے ہیں۔ ایک جگہ ان کا اسلوب ملاحظہ ہو:

"ایک طرح کا سناٹا کبھی کبھی قبرستانوں کی ہوا میں محسوس ہوتا ہے۔جب ریت سے قبریں آدھی آدھی ڈھک گئی ہوں اور کسی قسم کی حرکت دیکھنے میں نہ آئے۔میرے گھر پہنچنے پر کچھ یہی سماں تھا۔ماں کہاں تھی؟ بہنیں کدھر جا چھپی ہیں؟ بھائی آپس میں لڑ کیوں نہیں رہے ہیں؟ میں نے منیرہ کی آواز نہیں سنی نہ باپ کو بدوؤں کے سُر میں گاتے دیکھااور سوائے منیرہ کے سب میرے سامنے موجود تھے جیسے ریت میں دھنسی ہوئی قبریں ہوں۔"(۳۳)

یہاں استعمال ہونے والی تشبیہ ایک طرف تنہائی اور اداسی کو ظاہر کر رہی ہے تو دوسری طرف ان داخلی کیفیات کا بھی اظہار کر رہی ہیں جو ایسی صورت حال میں پیدا ہوتی ہیں کہ سب سامنے ہونے کے باوجود سامنے موجود محسوس نہ ہوں۔ قبروں سے تشبیہ کا جواز بھی یہی بنتا ہے کہ قبریں بھی سامنے موجود ہونے کے باوجود ساکت اور خاموش ہوتی ہیں، ایسی ہی صورت حال کا سامنا زید کو اپنے گھر پہنچنے پر ہوا۔ حسن منظر نے جس مہارت سے اس فضا کا نقشہ کھینچا ہے وہ ان کے اسلوب پر گرفت کو واضح کرتا ہے۔

حسن منظر کے تشبیہاتی اسلوب کا ایک وصف بے باکی ہے۔ وہ ایک بے باک اور بے رحم تخلیق کار کی طرح ایسا اسلوب تشکیل دیتے ہیں جو حقیقت کو نمایاں کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ زید کی حاملہ ماں کی صورت حال زید ہی کے منہ سے یوں بیان کرواتے ہیں کہ قاری ان کی بے باکی اور حقیقت پسندی کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ وہ لکھتے ہیں:

"گھر کی کوئی چیز آسودگی کی گواہ نہیں تھی اور تعجب کی بات یہ تھی کہ منیرہ کا جہیز بھی دکھائی نہیں دے رہا تھا۔ماں آخری مہینے ہونے کی وجہ سے گابھن بکری کی طرح بچک بچک چلتی تھی اور لڑکیاں اس کے کہنے سے باہر تھیں"(۳۴)

یہاں ایک طرف بے باکی نظر آرہی ہے تو دوسری طرف علاقائی فضا بھی نمایاں ہے۔ گابھن بکری ہی کیوں آخر اور گابھن مادہ جانور بھی تو ایسی حالت میں یوں ہی چلتے ہیں، اس تشبیہ کو

عرب کے خطے کے تناظر میں دیکھیں تو ساری صورت حال سامنے آجاتی ہے کہ وہ خطہ جس میں بکریاں ہی جانوروں میں سب سے زیادہ نمایاں ہوں وہاں تشبیہ اور مثال کے لیے کسی دوسرے جانور کا انتخاب کہانی کو حقیقت سے دور لے جاسکتا تھا۔ حسن منظر کے ہاں فن کی یہ باریکیاں ناول میں جگہ جگہ نظر آتی ہیں کہ کس طرح وہ حقیقت بیانی بھی کر جاتے ہیں اور صورت حال کو تشبیہاتی اور استعاراتی انداز میں بھی واضح کر جاتے ہیں۔

جذبات کی عکاسی تشبیہات کے ذریعے ایک تخلیق کار کا بہت بڑا فن ہوتا ہے۔ جذبہ داخلی کیفیت ہوتا ہے اور یہ خارجی محرکات کے زیر اثر نمو پاتا ہے۔ گویا خارجی محرکات اس داخلی کیفیات کو ظاہر کرنے میں نمایاں کردار ادا کرتے ہیں۔ جب کوئی جذبہ ان خارجی عوامل کی وجہ سے ہی ماند پڑتا ہے یا متاثر ہوتا ہے تو اس کا اظہار ایک تخلیق کار جس اسلوب کے ذریعے کرتا ہے، وہ اسلوب اس جذبے کی بہترین ترجمانی کے لیے ضروری عنصر قرار پاتا ہے۔ حسن منظر کے ناول " العاصفہ " کے اسلوب کا ایک اہم وصف یہ بھی ہے کہ حسن منظر نے اس ناول میں داخلی کیفیات پر مشتمل جذبات کو خارجی عناصر سے متاثر ہوتے دکھایا ہے۔ اس مقصد کے لیے بھی وہ تشبیہاتی اور استعاراتی انداز بیان اختیار کرتے ہیں جس کی وجہ سے جذبے کی شدت اور تاثیر میں خاصا اضافہ ہو جاتا ہے۔ " العاصفہ " سے ایک مثال ملاحظہ ہو کہ جب ارمان ٹوٹتے ہیں تو جذبات میں کیسے اتھل پتھل پیدا ہوتی ہے اور تخلیق کار اس کی عکاسی کس خوب صورتی سے کرتا ہے :۔

> "سب مجھ سے مرعوب نظر آتے تھے اور مجھے ایسا محسوس ہو رہا تھا جیسے ان سب کی محبت میں نے خریدی ہے۔ میرے لائے ہوئے کپڑے جو سبوں کے جسم پر تھے، میرا منھ چڑا رہے تھے اور مجھے لگ رہا تھا کہ ہمیشہ کی طرح آج بھی اس گھر میں میرا کوئی مقام نہیں۔ تحفے لانے کی خواہش جسے میں گھر والوں کی چاہت سمجھ رہا تھا حقیقتاً کیا تھی؟ پھول اور پتیاں نوچ لینے کے بعد بیچ کے ڈنٹھل کی طرح میرا جذبہ بھی حسن سے عاری تھا۔ میں خود یہ تحفے محبت پانے کی امید پر لایا تھا۔"[۳۵]

جذبات کے خون ہونے کو کس قدر خوب صورت اسلوب میں واضح کیا گیا ہے۔ یہ جذبہ جو محبت پانے کی خاطر سب کچھ کرنے کو تیار ہوتا ہے اور کر بھی گزرتا ہے جب بدلے میں سوائے مایوسی

کے کچھ نہیں ملتا تو کھلے ہوئے پھول سے بیج کے ڈنٹھل میں بدلتے دیر نہیں لگتی۔ حسین اور لطیف جذبات کو لطیف استعارات اور تشبیہات کے ذریعے قرطاس کی زینت بنایا حسن منظر کا بڑا اسلوبی فن ہے۔ اس ناول کو اردو کے نمائندہ ناولوں کی فہرست میں شامل کرنے میں اس لطیف اسلوب کا اہم عمل دخل ہے۔

تشبیہاتی اور استعاراتی اسلوب کے حوالے سے حسن منظر کے اس ناول میں متنوع مثالیں موجود ہیں۔ ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ ناول کی فکر اور موضوع کے ساتھ ساتھ انھیں فن اور اسلوب پر بھی پوری طرح گرفت حاصل ہے۔ وہ فن کے دھنی ہیں اور اسلوب کی تشکیل میں ناول کے فنی لوازمات کو پوری طرح سامنے رکھتے ہیں جس کی وجہ سے ان کے ناولوں میں ہمیں متنوع اسلوبیاتی حربے ملتے ہیں۔ ان کی تشبیہات اور استعارات اہم ہونے کے ساتھ ساتھ جاذب بھی ہیں اور ابلاغ کے مسائل سے دور رہتے ہوئے تحریر کے تسلسل کو بھی برقرار رکھتے ہیں۔ وہ رواں تشبیہات اور استعارات استعمال کرتے ہیں۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

> "جو گھرانے دکھوں، پریشانیوں اور لڑائی جھگڑوں سے بھرے ہوں، وہ ان سب باتوں کے ایسے عادی ہوتے ہیں جیسے مچھلیاں پانی میں آنے والے طوفان کی۔ خواہ لہریں کتنا ہی اپنا سر پٹخیں، شور مچائیں انھیں ان پر چڑھنے اترنے میں لطف آتا ہو گا اور پریشان گھرانے کے لوگوں کو دوسروں کے چھیچھا لیدر سننے میں مزہ ملتا ہے۔"(۳۶)

حسن منظر استعاراتی اسلوب تشکیل دیتے وقت بعض اوقات تلمیحات سے بھی خوب کام لیتے ہیں۔ ان کا مطالعہ خاصا وسیع ہے۔ کائنات اوراس کے لوازمات کے بارے میں ان کا مشاہدہ ان کے تخلیقی عمل میں معاونت کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تاریخی حقائق سے بخوبی آگاہ ہیں۔ یہ تاریخی حقائق زندگی کی رعنائیوں اور سچائیوں کو سامنے لانے کے ساتھ ساتھ امم سابقہ کے محیر العقول واقعات اور حالات سے بھی آگاہی دلاتے ہیں۔ حسن منظر ان تاریخی حقائق سے خوب کام لیتے ہیں اور انھیں استعاروں میں استعمال کرکے اسلوب میں رعنائی کے ساتھ ساتھ جاذبیت اور تاثیر بھی پیدا کرتے ہیں۔ عربوں کے دیگر اوصاف کے ساتھ ساتھ ان کا انتقامی جذبہ بھی کسی سے ڈھکا چھپا نہیں ہے۔ اسی انتقامی جذبے کے تحت لڑائیاں جنگیں ذرا ذرا سی بات پر شروع

ہو کر صدیوں تک جاری رہتی تھیں۔ نسل در نسل لوگ اس انتقامی جذبے کی بھینٹ چڑھتے چلے جاتے تھے۔ حسن منظر اس حقیقت کو یوں استعاراتی انداز میں بیان کرتے ہیں :۔

> "واپس نہیں چلے تو جہاں بھی ہوگے مار دیے جاؤگے۔ قانون کا ہاتھ لمبا نہ سہی، عرب انتقام کا ہاتھ عوج بن عوق کا ہاتھ ہے۔"(۳۷)

عوج بن عوق کے ہاتھ کا استعارہ استعمال کر کے حسن منظر نے عرب انتقام کی طوالت کو واضح کیا ہے۔ ہاتھ کے ساتھ ہاتھ کا استعارہ تحریر کی تاثیر کو بھی دوچند کر رہا ہے اور مفہوم بھی واضح انداز میں سامنے لا رہا ہے۔

تخلیق کار کے لیے اسلوب میں اہم اور مشکل ترین مرحلہ وہ ہوتا ہے جب اس نے ایک یا چند کرداروں کی شخصیت کے منفی پہلوؤں کو اجاگر کرنا ہو۔ منفی پہلو شخصیت کا حصہ ہوتے ہیں۔ تخلیق کار ان کو نظر انداز نہیں کر سکتا ہے، لیکن اس کا امتحان بھی اسی وقت شروع ہوتا ہے جب وہ ان منفی پہلوؤں کو اجاگر کر رہا ہوتا ہے۔ ایسے میں تخلیق کار کو اس امر کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ وہ ایسا اسلوب تشکیل دے کہ زیر بحث شخصیت ان منفی رویوں کے باوجود منہدم نہ ہونے پائے۔ شخصیت کا انہدام کردار کو بے معنی بنا دینے کے مترادف ہوتا ہے۔ تخلیق کار کو منفی پہلوؤں کا تذکرہ کرتے ہوئے شخصیت کو قائم رکھنا ہوتا ہے۔ حسن منظر کا اسلوب اس حوالے سے بھی خاصا جاندار ہے۔ وہ تشبیہاتی اور استعاراتی انداز میں ایسا اسلوب تشکیل دیتے ہیں قاری ان منفی پہلوؤں کے باوجود شخصیت کو اس کے اصلی روپ میں قبول کرنے پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ عربوں کی شخصیت اور ان کے منفی رویوں کے حوالے سے دیکھیں وہ کس طرح لطیف، رواں اور منفرد اسلوب میں ان کی شخصیت کے منفی پہلوؤں کو انھی کے سماج کے لسانی منظر نامے میں سامنے لاتے ہیں :

> "عرب ممالک میں کسی کو کوئی کام ہوتا بھی کیا ہے۔ لوگ بے کار پڑے اینڈا کرتے ہیں۔ نارجیلہ کے کش لگاتے ہیں، قہوہ پیتے ہیں اور عورتوں کی باتیں کیا کرتے ہیں یا سیاست کی۔ ان کے دماغ کی غذا ایک دوسرے کی ٹوہ لینے اور اس سے پیدا ہونے والی غیبت کہیں نہ کہیں سے فراہم ہوتی رہتی ہے۔ ان میں سے اگر کوئی فرد مہینوں پہاڑی کے نیچے دبا رہے اور فطرت کے قانون سے اسے باہر نکلنا پڑے تو اس کے منہ میں

کاغذ کا ایک پرزہ ہو گا جو ایک دوسرے کے بارے میں تمام گشت کرتی ہوئی خبروں کا بلیٹن (Bulltin) ہو گا۔ مجھے یقین ہے ہمارے یہاں کے قبروں کے مردے بھی تازہ ترین افواہ اور اخبار سے آگاہ رہتے ہیں اور جنھیں پاس دفنایا جاتا ہے وہ غیبت سے نہیں چوکتے ہیں۔"(۳۸)

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو حسن منظر کے ناول " العاصفہ " کا اسلوب خاصا جاندار اسلوب ہے۔ اس اسلوب میں حسن منظر نے بہت سے فنی حربے استعمال کیے ہیں جن کی وجہ سے اسلوب میں رعنائی کے ساتھ ساتھ جاذبیت اور تاثیر بھی پیدا ہوئی ہے۔ ناول نگار نے ہر ممکن کوشش کی ہے کہ ناول کا اسلوب اس علاقے کا اسلوب بن جائے جس علاقے کی کہانی اس میں بیان کی جارہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے بہت سے اردو اور انگریزی الفاظ اور تراکیب عربی متبادل استعمال کیے یا انھیں عربی لہجے میں استعمال کیا ہے۔ اس سے ناول کی زبان عربی لسانی منظر نامے کے قریب پڑتی محسوس ہوتی ہے۔ جہاں تک تمثیلات کا تعلق ہے تو یہ ناول جس اسلوب میں لکھا گیا ہے اس میں تشبیہات، استعارات، محاورات اور دیگر کئی اسلوبی حربے تو ملتے ہیں لیکن تمثیلی انداز بیان نہ ہونے کے برابر ہے۔

یہ کہانی اصل میں جس عہد سے تعلق رکھتی ہے وہ، وہ عہد ہے جس میں امریکی اور دیگر بیرونی کمپنیوں نے عرب کے خطے میں تیل نکالنا شروع کیا۔ چوں کہ یہ عمل زیادہ تر معاشی نقطہ نظر کے تحت تھا اور اس کا مقصد بھی معاشی مفادات کا حصول تھا اس لیے اس میں کوئی دیومالائی یا تمثیلی کہانی کا وجود نہیں ہے۔ زید، منیرہ اور دیگر کرداروں کے ذریعے تشکیل پانے والی اس ناول کی کہانی عرب کے خطے میں بیرونی طاقتوں کی دخل اندازی کو واضح کرتی ہے۔ بعد کے حالات نے یہ ثابت بھی کیا کہ عرب ممالک میں ان بیرونی طاقتوں کی دخل اندازی عرب کے مفادات سے زیادہ ان کے ذاتی مفادات پر مبنی تھی۔ اس خطے کی اہم دولت تیل کو بے دردی سے لوٹا گیا اور اپنی جدی ریاستوں کو مضبوط بنانے کی بھرپور کوشش کی گئی۔ بدلے میں خطہ عرب کو وہ معاشی عروج نہ مل سکا جس کا وہ حق دار تھا۔ انہی کارستانیوں کو حسن منظر " العاصفہ " کا نام دیتے ہیں۔ گویا ان کے نزدیک یہی " العاصفہ " عرب کی دولت کی تباہی کا سبب بنتی آرہی ہے۔

اس دولت کے غیروں کے ہاتھوں میں جانے سے عرب کے خطے میں سماجی سطح پر ہونے والی ہلچل بھی اسی " العاصفہ " کی وجہ سے ہے جو بیرونی طاقتوں کی صورت میں اس خطے پر مسلط ہے۔ یوں " العاصفہ " اس ناول کا عنوان ہی نہیں بلکہ اس کہانی میں اس تباہی کا استعارہ بن کر سامنے آتی ہے جو عرب کی دولت کے لٹنے کی وجہ سے اس خطے میں پھیلتی جا رہی ہے اور جس نے اس خطے کے سماجی منظر نامے کو بھی متاثر کیا ہے۔

اس مسافر خانے میں

جدید عہد کے ناول نگاروں میں ایک نمایاں نام آزاد مہدی کا ہے۔ آزاد مہدی عصر حاضر میں تسلسل سے ناول لکھنے والوں میں شمار ہوتے ہیں۔ انھوں نے جو ناول تحریر کیے ہیں وہ جدید عہد کی ترجمانی کرنے کے ساتھ ساتھ تاریخی حقائق سے بھی بخوبی آگاہ کرتے ہیں۔ ان کی ناول نگاری کے موضوعات میں وسعت کے ساتھ ساتھ فنی اور اسلوبی حوالے سے بھی ان کے ہاں ناول نگاری پر خاصی گرفت ملتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے بہت کم عرصے میں ناول نگاری میں اپنا مقام بنایا ہے۔

"اس مسافر خانے میں " آزاد مہدی کا ایک ایسا ہی ناول ہے جو ۲۰۰۷ء میں منظر عام پر آیا۔ اس سے قبل وہ کئی ناول تحریر کر چکے تھے۔ اس ناول میں انھوں نے موضوع کے حوالے سے اپنے سماج کے کمزور اور پسے ہوئے طبقے کو موضوع بنایا ہے جو سماج کا حقیقی طبقہ ہونے کے ساتھ ساتھ سماج کے لیے بنیادی حیثیت کا حامل بھی ہوتا ہے۔ یہ ایسا طبقہ ہے جو ہوٹلوں، چائے خانوں، ریلوے اسٹیشنوں اور اس طرح کی دیگر جگہوں پر کام کرتا ہے، ان کی زندگیاں اسی کی نذر ہو جاتی ہیں اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان لوگوں کی اگلی نسلیں بھی انھی کے ساتھ بستی چلی جاتی ہیں۔

آزاد مہدی کا ناول " اس مسافر خانے میں "فکری و موضوعاتی سطح پر دیکھا جائے تو اس میں رشتوں کی قدر کو ایک اہم موضوع کے حوالے سے لیا گیا ہے۔ خاص طور پر ماں کا رشتہ اس ناول کا اہم موضوع قرار پاتا ہے۔ ناول نگار نے بڑی مہارت کے ساتھ اس رشتے کو نبھایا ہے

اور ناول میں اس کو نمایاں کرنے میں خاص محنت کی ہے۔ اس ناول میں "مَیں " کا کردار بڑی مہارت سے رشتے کے گرد گھومتا اور دیگر رشتوں کو اکٹھا کرتا نظر آتا ہے۔

" اس مسافر خانے میں "دوسرا اہم موضوع محبت کے حوالے سے سے سامنے آتا ہے۔ محبت کا لافانی جذبہ اس ناول کا اہم موضوع قرار پاتا ہے۔ ناول نگار نے اس جذبے کی تفہیم اور اس کی عکاسی میں خوب محنت کی ہے یہی وجہ ہے کہ قاری اس ناول میں محبت کو ایک اہم جذبے کے طور پر سمجھنے کے قابل ہو جاتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ اس ناول کے کسی کردار کو بھی محبت میسر نہیں آتی۔ مرد کردار ہوں یا عورت، جوانی کی دہلیز پر قدم رکھتی نوخیز دوشیزائیں ہوں یا جوان لڑکے سبھی اس لطیف جذبے سے تہی دست نظر آتے ہیں۔ آزاد مہدی نے اسی تہی دستی سے اس ناول کا خمیر اٹھایا ہے اور اسی محبت کے جذبے کی آتش کو تیز کرنے کا کام لیا ہے۔ اس ناول میں محبت کے جذبے کو جس انداز میں برتا گیا ہے اس کو دیکھا جائے تو ناول میں یہ جذبہ یادوں کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ یادیں ہی یہاں محبت کا نعم البدل قرار پاتی ہیں۔ ناول نگار نے تشبیہات اوراستعارات کے ذریعے اس لطیف جذبے کو نمایاں کرنے کے لیے بہترین اور موزوں اسلوب تشکیل دیا ہے۔

آزادمہدی کے ناول " اس مسافر خانے " میں کے اسلوب میں مختلف کرداروں کی حرکات وسکنات کو سامنے لانے اور اس ناول کی کہانی کو ارتقا کی جانب لے جانے میں ناول نگارنے جو اسلوب اختیار کیاہے وہ اس ناول کی کامیابی میں بنیادی اہمیت کاحامل قرار پاتاہے۔ناول نگار کو اسلوب پر جو گرفت ہونی چاہیے "اس مسافر خانے" میں وہ نظر آتی ہے۔ انھوں نے " اس مسافرخانے میں " کو حقیقی معنوں میں دنیا کے مسافرخانے کی جھلک بنانے کے لیے خوب محنت کی ہے۔ ان کا اسلوب ان کی فکر سے ہم آہنگ ہے یہی وجہ ہے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں کہہ بھی جاتے ہیں اور قاری تک اس کی ترسیل بھی ہو جاتی ہے۔ ابلاغ کے مسائل ان کے اسلوب میں نہ ہونے کے برابر ہیں۔خود کلامی اور خاص طور پر داخلی خود کلامی کے انداز میں لکھا گیا یہ ناول اپنے عہد کے سماجی رویوں کو نمایاں کرتا ہے۔ اس ناول کے اسلوب کا سب سے بڑا وصف اس کی خود کلامی کی تکنیک ہی قرار پاتا ہے۔ ناول نگار نے راوی کو " مَیں " سے

باہر نہیں نکلنے دیا۔ اسی " میں " میں پورا ناول یوں چلتا جاتا ہے کہ قاری راوی کے ساتھ سفر کرتا ہوا نظر آتا ہے۔

آزاد مہدی کے اسلوب کی نمایاں خصوصیت اس میں زندگی اور واقعات کی بے معنویت کو اس انداز میں بیان کرنا ہے کہ ایک طرف زبان حقیقت کے قریب پڑتی معلوم ہوتی ہے تو دوسری طرف اس میں ندرت بھی پیدا ہوتی ہے۔ اس اسلوب میں انھوں نے مختلف کیفیات کے حامل الفاظ کو ملا کر نئی تراکیب وضع کرنے کی جو کوشش کی ہے وہ بھی اس ناول کے اسلوب کو جدید عہد سے ہم آہنگ کرتی ہے۔ آزاد مہدی لفظوں کو اپنی مرضی سے استعمال کرنا جانتے ہیں اور ان سے نئے سے نئے مفاہیم وضع کرنے میں بھی مہارت رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اسلوب میں ندرت اور نیاپن قاری کو خاص طور پر متاثر کرتا ہے۔

آزاد مہدی کے اسلوب کا استعاراتی اور تشبیہاتی اندااز میں جائزہ لیاجائے تو اس جہت میں بھی ان کا اسلوب خاصا توانا معلوم ہوتا ہے۔ انھوں نے زندگی کو نئے ڈھب سے ناول کی زینت بنانے کی کوشش کی ہے۔ عام طور پر داخلی خود کلامی کے انداز میں لکھی گئی تحریر میں تشبیہات اور استعارات کا استعمال خاصا مشکل ہوتا ہے کیوں کہ ایسی تحریر زیادہ تر ناول نگار یا تخلیق کار کے ذاتی اور خاص طور پر داخلی جذبات اور احساسات کی ہی عکاس ہوتی ہے۔ آزاد مہدی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے داخلی کیفیات کا اظہار کرنے والی خود کلامی کی تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے بھی استعارات اور تشبیہات کا استعمال بڑی کامیابی سے کیا ہے جس کی وجہ سے ان کی تحریر میں روانی کے ساتھ ساتھ رعنائی بھی پیدا ہوئی ہے۔ یہ وہ نیا تجربہ ہے جو ہمیں ناول " اس مسافر خانے میں " میں ملتا ہے۔ اس ضمن میں ان کے اسلوب سے ایک مثال ملاحظہ ہو:۔

> "مَیں جانتا ہوں میری زبان قریب قریب شیطان کے عمل کی طرح ہے۔ بالکل آگ کی ہمسائی......!اس پر بھروسا نہیں کیا جاسکتا۔ مگر پھر بھی کسی سچ کی آواز ضرور سنائی دے جائے گی۔ جب میں کہوں گا:"مقدس بوسہ کا حصول، نیند کا چھڑکاؤ، خالی صفحہ کا انجام، خون آلود روئی، اتفاقیہ بچے، ایکسرے کی تاریکی، حجلہ عروسی میں قدم بوسی، رسم حنا کی موم بتیاں، سرخ تالیاں......!"مَیں پھر بھی کسی کی محبت میں ان سارے لفظوں پر اعراب لگانے کی کوششیں کروں گا۔ جو میرے درد کو عزت دے

دیں۔ اور مَیں اس (محبوب) کی فروعی خاموشی کو چوری کرنے میں کامیاب ہو جاؤں گا۔ جس کے لیے میں زندہ ہوں۔ آیئے......! میرے اور شیطان کے ساتھ اگلے صفحات پر موسلا دھار بارش میں تربوز کھانے کی ہمت کریں۔"(۳۹)

مندرجہ بالا اقتباس میں آزاد مہدی نے جو اندازِ بیان اختیار کیا وہ انفرادیت کا حامل ہے۔ تشبیہات اور استعارات سے مزین داخلی خود کلامی کا یہ انداز ایک طرف دعوت فکر دیتا ہے تو دوسری طرف اس سے کائنات کے بارے میں مشاہدے سے بھی آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ تحرک اور روانی اس اسلوب کی وہ خصوصیات ہیں جو اسے کامیاب اسلوب بنانے میں معاون ہیں۔

آزاد مہدی کے اس ناول میں داخلی خود کلامی کے ذریعے بہت سے ازلی حقائق کو بھی استعاراتی انداز میں سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ناول نگار نے ہر ممکن کوشش کی ہے کہ ناول کی تحریر اور اسلوب قاری کے ذہن پر بوجھل محسوس نہ ہونے پائے۔ وہ اپنی اس کوشش میں کافی حد تک کامیاب بھی رہے ہیں۔ استعاراتی انداز میں داخلی کیفیات کے اظہار کی ایک اور عمدہ مثال ملاحظہ ہو:

"مَیں یاقوتی تے کا منتظر ہوں، تاکہ اپنے خواب کی آوارہ عورتیں اور باہنر لوگوں کو فرد سے الگ کر سکوں۔ یہ میری سچائی کی آخری امید ہے۔ جسے قیمتی ہی ہونا چاہیے۔"(۴۰)

آزاد مہدی کے اسلوب میں استعارات کا استعمال بڑے شاعرانہ انداز میں سامنے آتا ہے۔ شاعرانہ وسائل کے استعمال میں انھیں مہارت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریر میں شاعرانہ ادبیت کی جھلکیاں عام ملتی ہیں۔ یہاں بھی وہ تشبیہات اور استعارات سے خوب کام لیتے ہیں۔ ایک جگہ اسلوب کی کارفرمائی ملاحظہ ہو کہ کس طرح انھوں نے عام سی چیز کو تشبیہاتی اور استعاراتی اندازِ بیان کے ذریعے نمایاں کر کے پیش کیا ہے:۔

"اس کی ایک آنکھ مشکل سے ہماری طرف حقارت سے دیکھتے ہوئے کھلتی ہوئی محسوس ہو رہی تھی۔ یوں لگتا تھا کہ جیسے اس رات شہر بھر کی آرام کرتی ہوئی آنکھوں نے اپنی بے زاریاں اکیلی اس آنکھ کو سونپ دی ہیں۔ اور یہ شہر کی واحد نمائندہ آنکھ ہے، جس نے یہ بے زاریاں اپنے ذمہ لے کر کھلنا پسند کیا ہے۔ وہ آنکھ ہماری ہنسی کے

غیر اخلاقی رویہ پر مسلسل غصیلی ہوتی جارہی تھی، ہم تھے کہ اس برہم آنکھ کی سمت پر ہنسے جارہے تھے۔"(۴۱)

آزاد مہدی کا ناول " اس مسافر خانے میں " ایک طرف دنیا کو مسافر خانے کے استعارے کے ذریعے واضح کرتا ہے تو دوسری طرف اس دنیا میں بسنے والے انسانوں کے رویوں اوران رویوں کے اثرات کو استعاراتی انداز میں یوں بیان کرتے ہیں کہ قاری ان کے اسلوب کے سحر میں کھو کر رہ جاتا ہے۔ یہی ایک ناول نگار اور تخلیق کار کی بڑی خوبی ہوتی ہے کہ وہ چیزوں کو بیان کرتے ہوئے کہانی کو اس انداز میں آگے بڑھاتا ہے کہ استعارات کے استعمال کے باوجود بھی کہانی اپنے محور سے نہ ہٹتی ہے اور نہ ہی اس کے مفہوم میں کوئی کمی پیدا ہوتی ہے۔ وہ استعاراتی انداز میں ان رویوں اور ان کے اثرات کویوں نمایاں کرتے ہیں :

انسان کے اندر کوئی چیز ہے، تووہ اس کے آنسو ہیں۔ ان سے دیوتاؤں کی خفگی تک کو دور کیا جاسکتا ہے۔ قدرت نے یہ عجیب پانی اتارا ہے جو کائنات کی صداقت کو ظاہر کر دیتا ہے۔"(۴۲)

جذبات کی عکاسی کسی بھی تخلیق کار کے لیے بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ ناول نگار چوں کہ شاعری نہیں کر رہا ہوتا اس لیے اس کے ہاں جذبات کی عکاسی کا ہنر اس کے ناول کی کامیابی میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اور یہ ہنر اسلوب کے ذریعے ہی سامنے آتا ہے۔ دوسری طرف یہ بھی اہم ہے کہ جذبات و احساسات کی عکاسی میں استعارات کا عمل دخل خاصا زیادہ ہوتا ہے۔ آزاد مہدی کے اسلوب کی نمایاں خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ جذبات کی عکاسی کرتے وقت ایسا اسلوب تشکیل دیتے ہیں کہ قاری اسلوب کے سحر میں کھو کر ان کے ساتھ ساتھ چلتا چلا جاتا ہے۔ قاری کویوں محسوس ہوتا ہے جیسے اس کے اپنے جذبات کی یہاں حقیقی معنوں میں ترجمانی کی جارہی ہے۔ یہ ایک ناول نگار کی بڑی کامیابی ہے۔ ایک جگہ دیکھیے کس طرح وہ گلاب کے ذریعے محبت کے لطیف اور نازک جذبات کو بیان کرتے ہیں:۔

"محبت کے دن مَیں نے ایک گلاب بمعہ صغیر شاخ کے خریدا۔ اسے (محبوب) کو دینے کے لیے بڑے مستوری وسیلوں سے اس تک پہنچا۔ جب مَیں گلاب کے بدلے گلاب کی امید پر اُسے گلاب دے رہا تھا، تواُس نے گلاب لے کر میرے ہاتھ میں ایک

کاغذ جس کی کئی تہیں لگی ہوئی تھیں، تھمایا اور لوٹ گئی۔ میں بھی وہاں نہیں رُکا اور واپس چل دیا۔ ایک بدبو دار پٹڑی پر چلتے ہوئے میں نے موٹر سائیکلوں اور بسوں کے شور میں اُسے کھولا۔ وہ لکیر دار کاغذ نہیں تھا۔ ایک صاف کاغذ تھا جو شاید ڈرائنگ والی کاپی سے پھاڑا گیا تھا۔ اس پر چار سطریں لکھی تھیں۔ جو قریب قریب خوش خطی کا مزاج حاصل کر چکی تھیں۔ لکھا تھا: یہ میرا سندھ ہے اور میں اس کی بیٹی ہوں یہاں مرنے کے لیے ایک محبت اور ایک کلہاڑی کافی ہے۔" (۴۴)

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو " اس مسافر خانے میں " کا اسلوب اردو ناول کے جدید عہد میں اپنی انفرادیت رکھتا ہے جس میں ناول نگار نے بڑی مہارت سے جو کچھ کہنا چاہیے تھا سب کہہ بھی دیا اور ایسے استعارات اور تشبیہات استعمال کیے ہیں کہ قاری ان کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ان کے اسلوب میں ندرت کے ساتھ ساتھ روانی بھی ہے اور جاذبیت بھی۔ ان کے استعارات ایک طرف مفہوم کو واضح کرنے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں تو دوسری طرف تحریر کی رعنائی میں بھی خوب اضافہ کرتے ہیں۔ یہی ان کے اسلوب کی بڑی خوبی ہے۔

اس باب میں جن منتخب ناولوں کے اسلوب کا جائزہ لیا گیا ہے وہ جدید عہد میں اہمیت کے حامل ہیں اور ان کے تخلیق کار ناول کے فن اور اسلوب سے بخوبی واقف ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان ناولوں میں اسلوب اور فن کا بہترین رچاؤ ملتا ہے۔

استعاراتی اور تمثیلی اسلوب کے تناظر میں دیکھا جائے تو ان ناولوں میں تمثال تو اتنی زیادہ نہیں ہے تاہم استعارات اور تشبیہات کا استعمال بڑی مہارت سے ہوا۔ ناول نگاروں نے جو استعارے استعمال کیے ہیں وہ اپنے عہد سے بھی میل کھاتے ہیں اور زندگی کی حقیقتوں کو بھی نمایاں کرتے ہیں۔ یوں ہم ان ناولوں کو معاصر عہد کا اہم اسلوب قرار دے سکتے ہیں۔

جدید عہد اور خاص طور پر اکیسویں صدی کے ان ناولوں میں اسلوب کے جو تجربات کیے گئے ہیں اور جس طرح استعارات اور تشبیہات کو ان ناولوں میں استعمال کیا گیا ہے اس سے ایک طرف ناول کے روایتی اسلوب کی جھلک دیکھنے کو ملتی ہے تو دوسری طرف اردو ناول میں اسلوب کے حوالے سے نئی جہتوں سے بھی آشنائی ہوتی ہے۔ اردو کے ان نئے ناولوں کا اسلوب

آنے والے دور میں اردو ناول کو فنی اور اسلوبی حوالے سے نئی منزلوں سے روشناس کرانے میں اہم کردار ادا کر سکتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ نارنگ، گوپی چند، (مرتب) نیا اردو افسانہ، لاہور، سنگ میل، ۲۰۱۳ء، ص ۵۲

۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی، افسانے کی حمایت میں، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۰۶، ص ۵۰

۳۔ سلیم شہزاد، قصہ جدید افسانے کا، مالیگاؤں، منظر نما پبلشرز، ۱۹۸۹، ص ۷۷

۴۔ حمید شاہد، مٹی آدم کھاتی ہے، اکادمی بازیافت، کراچی، ۲۰۰۷ء، ص ۲۲

۵۔ ایضاً، ص ۲۳

۶۔ ایضاً، ص ۳۵

۷۔ ایضاً، ص ۲۸

۸۔ ایضاً، ص ۳۸

۹۔ ایضاً، ص ۶۸

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۷

۱۱۔ ایضاً، ص ۳۷

۱۲۔ ایضاً، ص ۹۱

۱۳۔ ایضاً، ص ۵۷

۱۴۔ ایضاً، ص ۸۵

۱۵۔ ایضاً، ص ۳۹

۱۶۔ ایضاً، ص ۷۷

۱۷۔ ایضاً، ص ۷۷

۱۸۔ ممتاز حسین، اردو ناول کے ہمہ گیر سروکار، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۲۰۱۷، ص ۴۸

۱۹۔ حسن منظر، الاصفہ، شہزاد پبلی کیشنز، کراچی، ۲۰۰۶ء ص ۹

۲۰۔ ایضاً، ص ۸

۲۱۔ ایضاً، ص ۱۰

۲۲۔ ایضاً، ص ۲۶

۲۳۔ ایضاً، ص ۳۸

۲۴۔ ایضاً، ص ۱۰۱

۲۵۔ ایضاً، ص ۹۹

۲۶۔ ایضاً، ص ۱۰۰

۲۷۔ ایضاً، ص ۲۱

۲۸۔ ایضاً، ص ۲۲

۲۹۔ ایضاً، ص ۱۶

۳۰۔ ایضاً، ص ۲۸

۳۱۔ ایضاً، ص ۲۷

۳۲۔ ایضاً، ص ۳۱

۳۳۔ ایضاً، ص ۴۲

۳۴۔ ایضاً، ص ۴۵

۳۵۔ ایضاً، ص ۴۷

۳۶۔ ایضاً، ص ۹۲

۳۷۔ ایضاً، ص ۱۰۲

۳۸۔ ایضاً، ص ۱۲۶

۳۹۔ آزاد مہدی، اس مسافر خانے میں، تخلیقات پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۱۳

۴۰۔ ایضاً، ص ۳۵

۴۱۔ ایضاً، ص ۱۱۷

۴۲۔ ایضاً، ص ۱۳۴

۴۳۔ ایضاً، ص ۱۸۸

باب چہارم

ماورائی اور داستانوی اسلوب
کے تناظر میں
منتخب اردو ناولوں کے اسلوب کا مطالعہ

i۔ صفر سے ایک تک	مرزا اطہر بیگ
ii۔ چار درویش اور ایک کچھوا	سید کاشف رضا
iii۔ پری ناز اور پرندے	انیس اشفاق

ماورائی اور داستانوی اسلوب....پس منظر اور خصائص

اردو ناول نے اپنے آغاز سے اکیسویں صدی تک ترقی کی جو منازل طے کی ہیں ان میں اس کے موضوعات کے ساتھ فن اور اسلوب میں بھی واضح تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں۔ ہر دور میں لکھے جانے والے ناولوں کا فن اور اسلوب پہلے دور کے فن اور اسلوب سے اثرات حاصل کرنے کے باوجود اپنی انفرادیت بھی قائم کرتا آیا ہے۔ یوں ہم دیکھتے ہیں کہ ڈپٹی نذیر احمد کے عہد کے ناول میں اکیسویں صدی میں پہنچتے پہنچتے فنی اور اسلوبیاتی حوالے سے بے شمار تبدیلیاں ظہور پذیر ہوئیں۔ فن اور اسلوب میں پیدا ہونے والی ان تبدیلیوں کے پیچھے ان حالات و واقعات کا بھی خاصا اثر ہوتا ہے جن کے تحت ناول ارتقائی منازل طے کر رہا ہوتا ہے۔ اکیسویں صدی میں اردو ناول میں جہاں دیگر کئی اسالیب کے رجحانات پروان چڑھے وہاں داستانوی اور ماورائی اسلوب کا عمل دخل بھی نظر آتا ہے۔

ماورائی اور داستانوی اسلوب کی تفہیم کے لیے ہمیں داستان کو مدِ نظر رکھنا پڑتا ہے۔ داستان کے کردار، واقعات اور جن حالات کا اس میں بیان ہوتا ہے وہ سب کے سب ماورائی یا مافوق الفطرت عناصر سے تعلق رکھتے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ ادب میں مافوق الفطرت عناصر کو سمونے اور احسن طریقے سے بیان کرنے میں سب سے اہم کردار داستان کا ہی ہے تو غلط نہ ہو گا۔ داستان کے کردار اور اس کی فضا کی تاثیر اس حد تک اثر انگیز رہی کہ آج کے دور میں جب داستانیں نہیں لکھی جا رہیں تب بھی یہ اثرات ادب کی مختلف اصناف میں واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس ضمن میں سب سے اہم مثال ناول کی پیش کی جا سکتی ہے۔ جدید عہد کا ناول فکری و موضوعاتی حوالے سے متنوع ہونے کے باوجود فنی اور اسلوبی حوالے سے کئی سطحوں پر داستانوں کے ماورائی اسلوب اور فن سے متاثر نظر آتا ہے۔ جدید اردو ناول نگاری کی تاریخ میں کئی ایسے ناول نگار سامنے آتے ہیں جن کے ہاں ہمیں آج بھی ماورائی اور داستانی اسلوب ملتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ داستانوں میں تخلیق کیے گئے مافوق الفطرت اور ماورائی کرداروں کی تاثیر آج بھی قائم ہے۔ عالمی ادب کے تناظر میں دیکھا جائے تو ہمیں ٹام اینڈ جیری، آئرن مین، سپائیڈر مین سمیت کئی ایسے مافوق الفطرت کردار ملتے ہیں جو داستانوں کے اثرات کا نتیجہ ہیں۔

ماورائی اور داستانی اسلوب کا تعلق اس ماحول سے بھی گہرا ہے جس ماحول کی عکاسی پہلے داستانوں میں اور اب ناولوں میں ہوتی ہے۔ حقیقت کی نظر سے دیکھا جائے تو یہ ایک فطری ماحول ہے جس میں انسان نے

اپنی زندگی کا آغاز کیا اوراسی ماحول سے وہ بتدریج جدید عہد تک کے منازل طے کرتا آیا ہے۔قصے اور کہانی کی قدامت کا جائزہ لیں تو یہ انسانی تاریخ جتنی ہی قدیم ہے۔ علم بشریات کے ماہرین اس بات پر متفق ہیں کہ انسان کی زندگی کی ابتدا غاروں اور جنگلوں میں ہوئی۔ اس ماحول میں انسان کی نسلیں پروان چڑھتی رہیں اور وہ بتدریج ترقی کرتا ہوا ایک طویل عرصے کے بعد میدانوں میں آباد ہوا اورایک مکمل مہذب معاشرے کی تشکیل کا باعث بنا۔غاروں میں انسانی زندگی کا عہد، عہدِ عتیق کہلاتا ہے۔یہ وہ دور تھا جس میں انسان کازیادہ تر تعلق فطری ماحول سے متعلقہ اشیامثلاً پہاڑ، جنگل، پانی، جانوروں اور پرندوں سے تھا۔ زلزلے اور سیلاب اس کے لیے خاصے اذیت ناک اور خوف پیدا کرنے والے ہوتے تھے۔اس کے ساتھ ساتھ انسان کے لیے قحط اور جانوروں کے شکار میں کمی بھی مسائل کا سبب بنتی تھی۔ غرض یہ کہ اس دور کا انسان آج سے زیادہ سہما ہوا اور خوفزدہ تھالیکن وہ اس ماحول میں زندگی گزارنے کے حوالے سے خاصا مطمئن تھا۔وہ قدرتی آفات سے متاثر ہوتا تھااوران سے خوفزدہ بھی ہوتا تھالیکن یہ کیفیت عارضی ہوتی تھی۔ مجموعی طور پر وہ اس فطری ماحول سے شاد تھا اوراپنی زندگی کے لوازمات بڑے احسن طریقے سے پورے کرتا چلا جارہا تھا۔یوں یہ ماحول ہی انسانی زندگی کے ابتدائی ادوار کا فطری ماحول قرار پایا۔اس ماحول میں رہتے ہوئے اگرچہ اس کا علم محدود رہا لیکن فطرت سے اس کا جو تعلق قائم ہوچکا تھااس نے اس کے مشاہدہ فطرت کو خاصا وسیع کر دیا تھا۔انسان نے جب مہذب دنیا میں قدم رکھا اور فطرت کے اس ماحول کواپنی کہانیوں میں بیان کرنے کی طرف بڑھا تو یہ ماحول اس کی داستانوں اور قصوں کالازمی جزوبن کر ابھرا۔اس ماحول میں رہتے ہوئے انسان نے جس طرح کی زندگی گزاری اس کی عکاسی کرتے ہوئے بہت سے تخلیق کاروں نے ایسا اسلوبِ بیان اختیار کیا جواس ماحول اوراس میں انسانی زندگی کی بہترین عکاسی کرسکے۔اس سلسلے میں ان چیزوں کو بھی اسلوب کا حصہ بنایا گیا جن کا بظاہر کوئی وجود تو نہ تھا یا اگر وجود تھا تو انسانی نظر سے اوجھل تھا لیکن وہ اس داستانی ماحول کالازمی حصہ تھے۔اگر گہری نظر سے دیکھا جائے تو آج بھی یہ چیزیں حقیقت ہیں۔اس سلسلے میں پروفیسر سید وقار عظیم لکھتے ہیں:۔

"داناوبینااور واعظ وناصح طوطے فصاحت وبلاغت کے دریا بہانے والی مچھلیاں، ہمدرد وہم راز گیدڑ غرض ایسی بے شمار باتیں ہیں جونہ صرف ہمارے مشاہدے میں آتی ہیں نہ تصور وخیال کے احاطے میں آتی ہیں،اس دنیا کے حقائق ہیں۔"(۱)

داستانی اور ماورائی فضا کی عکاسی کرنے والے تخلیق کاروں نے انھیں بھی اسلوب میں سمو کر اسلوب کو حقیقی داستانی اسلوب بنانے کی کوشش کی گئی۔ ان ماورائی چیزوں کے بیان کی وجہ سے اسلوب ماورائی اور داستانی ساخت اختیار کرتا چلا گیا۔ داستانی ماحول سے تعلق رکھنے والے انسان نے اپنے خوف کو دور کرنے کے لیے جادوٹونے اور توہمات کا سہارا لیا۔ اس نے انسان ہونے کے باوجود اپنی فلاح کے لیے اپنے سے برتر ایسی ہستیاں تخلیق کیں جو آگے چل کر داستانی اور ماورائی اسلوب کے اہم عناصر قرار پائیں۔ ان ماورائی کرداروں کا تصور نسل در نسل چلتا رہا، مائیں اپنے بچوں کو کہانیاں سناتے ہوئے بھی ان کا تذکرہ نہیں بھولتی تھیں۔ یوں نسل در نسل چلتے رہنے سے یہ ماورائی اور داستانی عناصر دنیا کے سماجی منظر نامے کی معتبر روایات قرار پائیں۔ دیومالا اساطیر کی شکل اختیار کرنے والی ان چیزوں کے ساتھ خوف، تقدس، اسرار، تحیر اور عبودیت وغیرہ کے عناصر لازم ہوگئے۔ ہزاروں سال جاری رہنے والی یہ اساطیری روایات انسانی سرشت میں داخل ہو کر اس کے مزاج کا حصہ بن گئیں اور ادب میں ظہور پانے لگیں۔

اردو ادب میں اس داستانی اور ماورائی اسلوب کے حوالے سے دیکھا جائے تو اردو میں ترجمہ ہونے والی اکثر داستانوں کی اصل سنسکرت ہے۔ توتا کہانی، شکنتلا، افسانہ عشق، بیتال پچیسی سمیت کتنی ہیں ایسی مثالیں ہیں جو سنسکرت سے اردو میں ترجمہ ہوئی ہیں۔ ان سنسکرت داستانوں میں ہندو سماج کے حوالے سے خاصی مفید باتیں ملتی ہیں۔ ان داستانوں کے مقاصد کا جائزہ لیا جائے تو ان کا بڑا مقصد اصلاح اور کردار سازی نظر آتا ہے۔ اخلاق کو سنوارنے اور بنانے میں ان داستانوں کے کردار کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ جھوٹ سے نفرت، سچ کی طرف رغبت، طمع اور لالچ سے پرہیز، نیکی کی طرف بڑھنا اور غرور اور برائی سے دوری اختیار کرتے ہوئے صبر شکر سے زندگی گزارنے کا درس ان داستانوں کا مرکزی خیال قرار پاتا ہے۔ اس کے علاوہ انسانی سماج میں رہن سہن کے حوالے سے بھی ان داستانوں میں بہت کچھ ملتا ہے۔ کرداروں کے حوالے سے دیکھا جائے تو ان داستانوں کے کرداروں میں چرند پرند اور ماورائی کرداروں کا تذکرہ عام ملتا ہے۔ یہ چیزیں ہندوستانی سماج کے اولین ادوار سے گہرا تعلق رکھتی ہیں۔ یوں ان کا بیان داستانی فضا کی عکاسی ضرور کرتا ہے لیکن یہ فضا حقیقت سے دور نہیں ہے۔ اس ضمن میں علی عباس حسینی کا یہ بیان خاص اہمیت کا حامل قرار پاتا ہے:۔

> "یہ امر بھی قابل لحاظ ہے کہ جن، دیو، پری، شیاطین، ارواح خبیثہ، سحر و طلسم، جنتر و منتر، گنڈا، تعویذ، اسم اعظم ہندوستان کے عقائد میں سے ہیں۔ نہ تو ان کے بیان کو

محض واہمہ کی پرستاری اور صداقت حیات سے گریز آسانی سے کہا جا سکتا ہے اور نہ ہی ادبی کارناموں کو جھوٹ کی پوٹ اور قطعی غیر دلچسپ سمجھ کر نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔"(۲)

ادب میں داستانی انداز بیان کا عمل دخل بھی انسانی فطرت کے زیر اثر ہوا۔ جس طرح انسان جن بھوت اور پریوں کی کہانیاں سننے میں دلچسپی کا اظہار کرتا ہے اسی طرح ادب میں ایسی چیزوں کو کہانیوں میں سمونے کا رواج پڑنے لگا۔ دوسری طرف دیکھا جائے تو اس کے پیچھے انسان کا اجتماعی لاشعور بھی کارفرما نظر آتا ہے۔ جغرافیائی اور زمینی فاصلوں کی وجہ سے ایک دوسرے سے دور رہنے کے باوجود دنیا کے مختلف خطوں کے ادب میں یہ ماورائی اور داستانی اندازِ بیان مشترک نظر آتا ہے۔ ہر قوم کے ادبی ذخیرے میں ابتدا میں انہی ماورائی اور داستانی تخلیقی کہانیوں نے ادب کا ڈول ڈالا تھا۔ اس کی وجہ ان کہانیوں کی اثر انگیزی تھی۔ اسی اثر انگیزی کی وجہ سے اس ماورائی اور داستانوی انداز بیان سے بہت کام بھی لیا جانے لگا۔ اس ضمن میں پروفیسر حبیب اللہ خان کی یہ رائے صائب نظر آتی ہے کہ:۔

"جب یہ دیکھا گیا کہ لوگ قصوں میں دلچسپی لیتے ہیں اور افسانوں سے لطف اندوز ہوتے ہیں تو اس پیرایہ میں اخلاقیات کا درس دینا بھی شروع کیا اور اس کے لیے جانوروں کی حکایات بیان کی گئیں اور ان کی زبان سے سبق آموز قصے کہے گئے۔ اس سلسلہ میں امثال لقمان کلیلہ دمنہ کا نام لینا کافی ہے۔ مگر تھوڑی مدت گزرنے کے بعد یہ ظاہر ہوا کہ یہ پیرایہ بیان قدرے کم موثر ہے کیونکہ واقعات میں غیر ماورائی عناصر کا ذکر کیا گیا ہے اس لیے لوگوں نے اس میں ترمیم کی اور انسانوں کے قصے کہنے شروع کیے مثلاً الف لیلہ کی حکایتیں، مگر اس سے مطلوبہ اثر حاصل نہ ہو سکا کیونکہ لوگوں کی توجہ داستان کی طرف ہوگئی....اب یہ ترمیم کی گئی کہ افراد قصہ غیر معمولی ہستیاں ہوں یعنی انسانوں کے سربراہ بادشاہ اور وزیر وغیرہ ہوں یا ایسے لوگ ہوں جن کو قدرت کی تائید حاصل ہو۔ اس مدعا کو حاصل کرنے کے لیے مافوق الفطرت عناصر کو قصوں میں لانا پڑا........ان عناصر کے شمول سے ایک فائدہ یہ ہوتا ہے کہ جو واقعات بیان کیے جاتے ہیں وہ ممکن الوقوع سمجھے جاتے ہیں۔"(۳)

ادب میں ماورائی اور داستانوی عناصر کی شمولیت اور اثر پذیری کی وجہ سے تخلیق کاروں نے جو اسلوب بیان اختیار کیا وہ داستانی اور ماورائی اسلوب قرار پاتا ہے۔ اس اسلوب کی تشکیل میں سب سے زیادہ کردار انہیں داستانی اور ماورائی عناصر کا ہے۔ تخلیق کار اپنے کرداروں کو نظر انداز کر کے کوئی اسلوب تشکیل نہیں دے سکتا۔ اس نے جس سماج کے کردار اٹھائے ہوتے ہیں اسی سماج کا نقشہ اپنی تخلیق میں کھینچنا ہوتا ہے۔ ایسا کسی صورت ممکن نہیں کہ ایک تخلیق کار عہد عتیق کے کرداروں کے ذریعے اکیسویں صدی کے سماجی منظر نامے کو آج کے انداز میں بیان کرنے لگ جائے۔ اگر کوئی تخلیق کار جدید عہد کے منظر نامے یا واقعات کو داستان کے سے انداز میں بیان کرتا ہے تو وہ اس کے لیے لازمی طور پر ایسے کردار تخلیق کرے گا جو اسی داستانی ماحول کے عکاس ہوں۔ ان کرداروں کے رہن سہن، ان کے مکالموں اور ان کے سوچنے کے انداز سب کے سب داستانی اور ماورائی ہوں گے یہ تخلیق کار کی مہارت پر منحصر ہے کہ وہ اس داستانی ماحول اور داستانی اسلوب کے ذریعے جدید عہد کے کس پہلو کو کس طرح بیان کر پاتا ہے۔ دیکھا جائے تو عہد عتیق کے ایسے ماورائی کرداروں کی اہمیت آج بھی کم نہیں ہوئی ہے۔ بلکہ ان کے نام تک ہماری معاشرت کا حصہ بن چکے ہیں۔ آج بھی بھاری جسامت کے شخص کو دیو اور خوب صورت لڑکی کو پری کہنے کا رواج عام ملتا ہے۔ یہ دیوی، دیوتا، جن، پریاں، بھوت، چڑیل وغیرہ ہمارے سماجی منظر نامے میں آج بھی موجود ہیں اور ان پر یقین رکھنے والوں کی تعداد بھی کم نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب میں بھی ان کا چلن آج بھی نظر آتا ہے۔ مجتبیٰ حسین اس ضمن میں سوال اٹھاتے ہیں:۔

" آج بھی ہم ایک ایسی دنیا میں رہ رہے ہیں جو عقل اور سائنسی تجزیے سہارے ہی قدم آگے بڑھا رہی ہے۔ ہمارے ادب میں یہ مافوق الفطرت عناصر کبھی کبھی کیوں مل جاتے ہیں؟ ہم نے ان سے اب تک پیچھا کیوں نہیں چھڑایا۔ "(۴)

ان سے پیچھا نہ چھڑایا جاسکنے کی وجہ بھی یہ ہے کہ یہ ہماری مقامی معاشرت کا حصہ ہیں۔ ان پر اعتقاد رکھنے والے نہ صرف موجود ہیں بلکہ نسل در نسل سلسلہ چلتا جا رہا ہے۔ ادب کی اثر انگیزی کے لیے بھی ان کا وجود مفید اور لازم قرار پاتا ہے۔ دوسری طرف جدید عہد کے مسائل کا حل جب انسان کرنے سے قاصر رہتا ہے تو وہ کسی ماورائی مخلوق کے انتظار میں پڑ تا ہے۔ کسی غیبی طاقت کا سہارا لینے کا خواہش مند ہوتا ہے۔ اس کی یہ سوچ بھی ماورائی عناصر پر اس کے یقین کو مزید پختہ کرتی ہے۔ یوں یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ داستانی

اور ماورائی عناصر از منہ قدیم سے لے کر جدید عہد تک ہمارے سماج کا حصہ بنے چلے آرہے ہیں۔ سماج میں ان پر اعتقاد پایا جاتا ہے۔ ادب جب سماج کی حقیقی عکاسی کی طرف بڑھتا ہے تو دیگر عناصر کے ساتھ ساتھ ان ماورائی عناصر سے بھی کام لیتا ہے جس سے ادب میں داستانی اور ماورائی اسلوب رواج پانے لگتا ہے۔

ماورائی اور داستانی اسلوب کے اس پس منظر کے بعد جب ہم اس اسلوب کے خصائص کی طرف بڑھتے ہیں تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ اس کے خصائص کی تشکیل میں بھی زیادہ کردار ان عناصر کا ہے جو اس داستانی منظر نامے کا حصہ ہوتے ہیں جن کی داستان بیان کی جارہی ہوتی ہے۔ داستانی اسلوب میں لکھی گئی تحریر خواہ وہ داستان ہو یا ناول اس کا آغاز اس نقطہ نظر کو سامنے رکھ کر کیا جاتا ہے کہ قارئین کی توجہ شروع ہی سے اس طرف مبذول کروائی جائے۔ اس مقصد کے لیے مشکل، مسجع اور مقفیٰ عبارت کا استعمال کرتے ہوئے اپنے علم کی دھاک بٹھانے کی بھی کوشش کی جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو کی اکثر داستانوں کا آغاز ایسی ہی مسجع اور مقفیٰ عبارتوں سے ہوتا ہے۔ کہانی جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے اسلوب میں سادگی آتی جاتی ہے۔ تخلیق کار اس امر کا خیال رکھتا ہے کہ کہانی میں تجسس اور تحیر کی فضا کو پروان چڑھائے تاکہ قارئین کی توجہ کہانی پر مرکوز رہے۔ اس مقصد کے لیے تخلیق کار ایسے واقعات کو بھی کہانی کا حصہ بناتا ہے جو ماورائی ہوتے ہیں۔ ان واقعات کو بیان کرنے اور آگے بڑھانے کے لیے وہ مافوق الفطرت کردار تخلیق کرتا ہے یوں داستانی اور ماورائی اسلوب کے ذریعے وہ ایک داستانی فضا قائم کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر سہیل بخاری داستانی اسلوب کے اس وصف کو نمایاں کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

> "داستانوں کو زبان و بیان کے سہارے طویل بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان میں تشبیہ و استعارات، مسجع و قافیہ، صنائع بدائع، ضلع جگت غرض سب کچھ بھر چیستاں بنا دیا گیا ہے۔"(۵)

داستانی اسلوب میں لکھنے والے لکھاری کے لیے واقعات کو دلچسپ انداز میں بیان کرنا ضروری ہوتا ہے۔ داستانی انداز اپنانے والا تخلیق کار جن واقعات کو کہانی کا حصہ بنا رہا ہوتا ہے وہ حقیقی زندگی سے زیادہ ماورائی ہوتے ہیں۔ ان کا وجود سامنے نہیں ہوتا۔ ان پر یقین اور اعتقاد پیدا کرنے کے لیے تخلیق کار کو شعوری طور پر یہ کوشش کرنا پڑتی ہے کہ وہ ان واقعات کو ایسے دلچسپ انداز میں پیش کرے کہ ان کے حقیقی یا غیر حقیقی ہونے کی طرف قاری کی توجہ ہی نہ جائے، بلکہ وہ ان واقعات کو کہانی کے لیے لازم سمجھتے ہوئے قبول کرتا

جائے اور آگے بڑھتا چلا جائے۔ یہ واقعات اسی صورت میں موثر ثابت ہو سکتے ہیں جب تخلیق کار اسلوب پر خوب محنت کر کے انھیں دلچسپ بنا دے۔ یہی وجہ ہے کہ داستانی اسلوب میں لکھنے والوں کے ہاں واقعات کو دلچسپ انداز میں بیان کرنے کا رجحان زیادہ ملتا ہے۔ دلچسپی داستانی اسلوب کا اہم وصف قرار پاتی ہے۔ اس دلچسپی کے لیے تحریر کو سریع الفہم بنانے کی شعوری کوشش کی جاتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی خیال رکھا جاتا ہے کہ کہانی میں ہر چیز واضح ہونے کے بجائے تجسس کا عنصر برقرار رہے۔ یہ تجسس ہی قاری کو کہانی میں دلچسپی لینے پر مجبور کرتا ہے۔ اس مقصد کے لیے تخلیق کار لفظوں سے خوب مہارت سے کام لیتا ہے اور کہانی میں سحر انگیزی پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ سید وقار عظیم اس ضمن میں رقمطراز ہیں:

> " ان کہانیوں کا یہ طلسمی حسن اور یہ سحر انگیز تاثیر لفظوں کے حسن کی بدولت ہے۔ یہی لفظ ہیں جنھوں نے ان کہانیوں میں رنگ بھرا ہے اور نغمے کا جادو بھی اور یہی حسن بیان ہیں۔ "(۲)

داستانی اسلوب کے ان خصائص کی موجودگی اردو کی مختلف اصناف میں پائی جاتی ہے۔ داستانی اسلوب سے سب سے زیادہ متاثر ہونے والی صنف ناول ہے۔ یہاں ہمیں اس امر کا جائزہ لینے کی ضرورت درپیش آتی ہے کہ ناول داستان سے کس حد تک متاثر ہے اور اس کے آغاز پر داستان کے اثرات کی نوعیت کیا ہے۔

ناول اور داستان امتیازات

ناول میں داستانوی اسلوب کا مطالعہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم ناول اور داستان کے تعلق کو بھی زیر بحث لائیں تاکہ یہ دیکھا جاسکے کہ ایک ناول کس حد تک داستانوی اسلوب کا حامل ہو سکتا ہے۔ اور وہ کون سے امتیازات ہیں جو ناول اور داستان کو الگ الگ کرتے ہیں۔

ہمارے پرانے ناقدین اس کے حامی تھے کہ ناول داستان کی ارتقائی شکل ہے، زمانے کی ترقی کے ساتھ "غیر منطقی" اور "غیر ارضی" صنف معدوم ہو گئی اور ناول جیسی منطقی اور ارضی صنف نے جنم لیا۔ اکثر لوگ تو واضح طور پر کہتے ہیں کہ ناول داستان کی ارتقائی شکل ہے بلکہ ڈاکٹر مظفر عباس نے اپنی دو کتابوں "اردو ناول کا سفر" اور "اردو کی زندہ داستانیں" میں باقاعدہ گراف بنا کر دکھایا ہے کہ کس طرح داستان ارتقائی شکل اختیار کرتے ہوئے ناول کے منصب پر پہنچتی ہے۔

ناول کو داستان کہنے کی فکر کو اب بدلنے کی ضرورت ہے۔ داستان مشرق کی روایتی تہذیب کا فن کارانہ ثمر ہے جس میں تمام تر واقعات اور کرداروں کو ان کی ظاہری کثرتیت کے باوجود وحدت کی ایک لڑی میں پرویا جاتا تھا۔ اس کا تمام تنوع اور وسعت، فکر کے ایک مرکزی نظام کے اندر سے جنم لیتا ہے۔ اس کی منزل پہلے سے متعین ہے۔ تمام واقعات کا بہاؤ بالآخر ایک ہی سمندر میں جا گرتا تھا۔ تمام داستانوں کی تشکیل وہ فکر کرتی تھی جس پر روایتی معاشرہ قائم تھا۔ اسی میں داستان کی توقیر ہے۔ ناول مغرب کی جدید تہذیب کی پیداوار ہے۔ ناول کے اندر کوئی مرکزی نظام متین نہیں ہے بلکہ ہر ناول کو اپنی فکر خود دریافت کرنا پڑتی ہے، اسی میں ناول کی بقا ہے۔، ناول کے اندر منزل پہلے اسے طے شدہ نہیں ہے۔ ڈان کہوٹے کی طرح اپنی منزل خود تلاش کرنی پڑتی ہے۔ میلان کنڈیرا " آرٹ آف دی ناول " میں لکھتے ہیں کہ

> "As God slowly departed from the seat hence he had directed the universe and its order of values, distinguished good from evil and endoved each thing with meaning, Don Quixote set forth from his house in to a world he could no longer recognised. In the obsence of the supreme judge, the world suddenly appeard in its fearsome ambiguity; The single devine truth decomposed in to myriad relative truths parcelled out by men. Thus was born the world of the modern era, and with it the Novel, the image and model of that World..... To take, with Cervantes, Tthe world has ambiguity, to be obliged to face not a single absolute truth but a welter of a contradictory truths (truths embodied in imaginery selves called characters) to have one's only certainity the wisdom of uncertainity, requires no less courge ".(7)

ناول کے اندر انسان وہ دنیا نہیں پا سکتا کہ جہاں خیر اور شر کے مابین خطِ تفریق پہلے سے موجود ہو بلکہ قاری کو ہر ناول کے ساتھ سفر کرنے کے بعد یہ سوچنا پڑتا ہے اور اکثر تو پورا ناول پڑھنے کے بعد بھی اس نتیجے پر پہنچنا مشکل ہو جاتا ہے کہ کیا خیر ہے اور کیا شر۔ جب کہ داستان کا نقطہ آغاز خیر اور شر کے درمیان امتیاز سے ہے۔ یہاں ہر چیز پہلے سے طے ہے۔ ناول کی پشت پر کوئی مابعد الطبیعاتی فلسفہ قطعاً موجود نہیں جو کثرت کو وحدت میں بدل سکے بلکہ ہر ناول اپنی جگہ جداگانہ طریقے سے اس وحدت تک پہنچنے کی سعی کرتا دکھائی دیتا ہے۔

یہ درست ہے کہ کہانی نے اظہار کے مختلف طریقے اپنائے رکھے ہیں مگر ان سب کو کبھی ایک ہی صنف نہیں قرار دیا گیا۔ اساطیر، رزمیہ، ڈرامہ، رومانس، داستان، افسانہ، فیری ٹیلز، لوک کہانی، فیبلز، حکایت، تمثیل، سبھی کہانی کی مختلف صورتوں کے نام ہیں اور ان سب کے الگ الگ صنفی امتیازات موجود ہیں۔ اس صنفی فرق کی بنا پر ہی کہا جاتا ہے کہ کہانی بیان کرنے والی کسی صنف کا تعین اس کی ظاہری صورت کے ساتھ ساتھ اس کی داخلی ہیئت کے ساتھ بھی ہوتا ہے۔ یہ تو درست ہو سکتا ہے کہ ناول، رزمیہ اور ڈرامہ جیسی دیو قامت اصناف کا یکجا جنم ہے، مگر یہ ہماری داستان سے بھی متماثل ہے، اس کا کوئی جواز نہیں۔ مغرب کی بڑی اصناف رزمیہ، رومانس، تمثیل اور ڈرامہ تو ناول کی بیک گراؤنڈ میں موجود ہیں۔ اس قدر کہ اگر مثلاً ایلیڈ میں دیوتاؤں کی کارفرمائی اور پیشین گوئیوں کا کوئی جدید عقلیت پسندانہ جواز دے دے تو اسے ناول تسلیم کرنے میں شاید کسی کو کوئی عار نہ ہو۔ یورپ کی ان اصناف میں خارج کی طرف وہ لپک اپنا وجود رکھتی ہے جو بعد میں ناول کی تشکیل کرتی ہے لیکن ہماری داستانیں اس عنصر سے بری ہیں۔ یہاں تو شِو کی تیسری ہی نہیں، پہلی دو آنکھیں بھی اندر کی طرف ہی کھلتی ہیں اور انتہائی عمومی خارجی مظاہر بھی اپنا ربط داخل کی کسی نہ کسی سطح سے رکھتے ہیں۔ ہم یہ کیسے مان لیں کہ "داستانِ امیر حمزہ" اور "بوستانِ خیال" جیسی کائنات گیر داستانیں لکھنے میں مصروف تہذیب نے وسعت کی تلاش میں کہانی بیان کرنے کے لئے آخر کار "مراۃ العروس" کا راستہ اپنایا۔ نہیں ایسا قطعاً نہیں ہوا۔ ناول کے ڈانڈے تکنیک اور ہیئت کے لحاظ سے بر آمدی ہی ہیں۔ ناول میں کہانی پورے معاشرتی عمل یا اس معاشرتی عمل میں فرد کے کردار کا تعین کرتی ہے۔ جب کہ داستان میں کہانی عالمِ اصغر یا عالمِ اکبر کی روحانی تشریح کی طرف بڑھتی ہے۔ خواہ اسے گوندھا یہاں کے سماجی پانی میں ہی گیا ہے، اردو ناول کے لیے مٹی باہر سے ہی لائی گئی ہے

کہتے ہیں کہانی ناول اور داستان میں مشترک قدر ہے۔ کیا اتنی بودی دلیل داستان کے بطن سے ناول کی پیدائش کے سلسلے میں دی جا سکتی ہے۔ دوسری بات دیکھی جائے اور اگر صحیح معنوں میں داستان کو مدِ نظر رکھا جائے (فورٹ کلیم کالج میں خاص نقطہ نظر کے تحت لکھوائی جانے والی ان کہانیوں کو نہیں جو انگریز کے نقطہ نظر سے داستانیں کہلائیں اور بعد میں اُنہی کی مثال سامنے رکھ کر داستانوں میں بھی دلی اور لکھنؤ کی معاشرتی زندگی کا پس منظر ڈھونڈنے کی کوشش کی جاتی رہی) تو اس کی نثر میں زندگی کے حقائق بیان کرنے کی توانائی جذب کرنے کی کوشش کہاں ملتی ہے۔

داستان اور ناول کے ضمن میں ایک نقطہ نظر کی پیش کش ناول کی تنقید میں کافی عرصے سے شروع ہے۔ اب ناقدین کا کہنا ہے کہ داستان اور ناول میں کوئی قدر مشترک نہیں۔ اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا کام سب سے اہم بھی ہے اور اولیت بھی رکھتا ہے، اس کے تذکرے سے پہلے ہم ایک آدھ اور ناقد کی رائے دیکھتے ہیں۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر کے ہاں داستان اور ناول کے مابین خطِ امتیاز کھینچنے کی کامیاب کوشش نظر آتی ہے۔ لسانیات اور تنقید میں لکھتے ہیں:

> "داستان اس تصورِ کائنات کی پیداوار ہے جو کائنات کی حرکت کو دائروی اور اسے تقدیر کا پابند قرار دیتا ہے۔ اس تصور کے مطابق کائنات میں ہونے والے واقعات دہرائے جاتے ہیں لہٰذا کائنات میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوتی۔ ہر شے اپنی مقررہ حالت پہ قائم رہتی ہے۔ جب اس کی جگہ دوسری شے لیتی ہے تو وہ پہلی شے کی نقل کرتی ہے، نیز کائناتی عناصر کائنات کی اس دائروی حرکت میں دخل انداز نہیں ہوتا.... داستان کے مقابلے میں ناول ایک دوسرے تصورِ کائنات کا ثمرہ ہے، اس تصورِ کائنات کے مطابق کائنات کی حرکت مستقیمی ہے۔ یہ انسانی شعور کے لیے قابلِ فہم ہے اور اسی بنا پر انسانی ارادہ اسے بدلنے کی قدرت رکھتا ہے، لہٰذا کائنات میں تبدیلی اور ارتقا کا عمل جاری رہتا ہے۔ اور اس عمل کی رفتار اور جہت پر انسانی مقاصد اور ارادوں کے اثرات واضح ہوتے ہیں۔"[۸]

ناصر عباس نے دونوں اصناف کو تصورِ کائنات کے حوالے سے دیکھا ہے جو دونوں اصناف کا بنیادی فرق ہے۔ اسی تصورِ کائنات کی بنا پر ناول اور داستان کی بنیاد ہی الگ ہو جاتی ہے۔ اور اسی سے مجموعی ہیئت

متشکل ہوتی ہے۔ دونوں اصناف کو ایک دوسرے سے الگ دکھانے کی یہی کوشش آصف فرخی کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ لکھتے ہیں کہ

"ادب کی دنیا میں اگر داستانوں کی کوئی اہمیت ہے تو ان کی اپنی صنفی انفرادی خصوصیات کی بنیاد پر ہے نہ کہ اس وجہ سے کہ وہ ناول کا پیش خیمہ سمجھی گئیں یا کوئی مائل بہ تشدد نقاد ان میں ناول کے ابتدائی نقوش تلاش یا فرض کر سکتا ہے۔ اردو کے نقادوں نے داستان کے ساتھ یہی سلوک کیا ہے.... داستان کو ناول کا ابتدائی اور من گھڑت روپ سمجھنے کے جوش میں داستان کو جامد اور پتھر کی طرح ٹھوس صنف سمجھ لیا ہے۔ جب کہ داستانوں کی تاریخ کا سرسری سا مطالعہ بھی ثابت کر دیتا ہے کہ ان افسانویت کے مختلف پیرایہ ہائے اظہار میں ایک اندرونی تبدیلی اور تحرک کا عمل جاری تھا جو عوامی قصوں سے لے کر رام پور کے نوابی دربار اور پھر نول کشور کے مطبع میں جہازی سائز کی ضخیم جلدوں تک آتے آتے خاصی تبدیلیوں سے دوچار ہوا ہے.... داستان ناول کا ابتدائی نقش نہیں ہے بلکہ قائم بالذات اور اپنی شرائط کی حامل صنف نثر ہے۔ داستان کی اگر کوئی ادبی یا فنی اہمیت ہے تو اس کے اپنے محاسن اور خواص کی بنا پر ہے۔ نہ کہ اس وجہ سے کہ اس میں بعض نقادوں کو ناول کا پیش رو نظر آتا ہے۔ داستان کی تفہیم اس کندہ ناتراش کے طور پر نہیں کی جا سکتی جس میں سے مزید تراش خراش کے بعد ناول کا زیادہ ڈھلا ڈھلای پیکر نمودار ہو گا۔ پیش روی کے رشتے سے نہیں مگر بیانیے کے تعلق کی وجہ سے داستان ناول سے منسلک ضرور ہے، تاہم دونوں کے Reality Principles مختلف ہیں اور اسی سبب سے دونوں کے تشکیلی مدارج بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ محض افسانوی طرزِ بیان کے مشترکہ عنصر کی وجہ سے داستان اور قصوں کو ناول کا پیش رو یا اولیں نقش سمجھ لینا نہ صرف داستان کے ساتھ زیادتی ہے بلکہ یہ خیال ناول کے عناصرِ ترکیبی سے بھی ناواقفیت کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ بد قسمتی سے یہ دورویہ غلط فہمی اردو ناول کی تنقید میں نہ صرف عام رہی ہے بلکہ تنقیدی تاریخ کی عمارت اسی بنیاد پر اکثر کھڑی کی گئی ہے۔ چناں چہ اگر اس عمارت میں کجی نظر آئے تو اس میں چنداں تعجب نہ ہونا چاہیے"(۹)

آصف فرخی داستان اور ناول کو الگ الگ قرار دیتے ہیں اور اس بات کے شاکی ہیں کہ ہمارے ناقدین میں سے سوائے شمس الرحمٰن فاروقی کے کسی نے بھی داستان کو اس کی اپنی حیثیت میں دیکھنے کی کوشش نہیں کی۔ بیشتر ناقدین نے داستان کی معنوی و ساختیاتی تفہیم سے زیادہ اس میں ناول کی بشارت تراش کرنے میں سرگرمی دکھائی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ داستانوں کا تحریری دور دیکھا جائے تو ناول اور داستان ایک ہی دور کی چیزیں ہیں۔ خاص مشترک قارئین نے انہیں پڑھا ہے، اس لیے دونوں میں کسی ارتقا کے تصور کا خیال ہی غلط ہے۔

وارث علوی کا نقطہ نظر بھی اسی طرح کا ہے، وہ ناول کو داستان کی ارتقائی شکل ماننے پر قطعاً تیار نہیں۔ اپنے مخصوص اسلوب میں لکھتے ہیں:۔

> "یہ سمجھنا کہ ناول داستان کی ارتقائی شکل ہے، غلط ہے، بقول والٹر ایلن کے یہ بالکل ایسی ہی بات ہو گی کہ بیل گاڑی کو جدید موٹر کار کی ابتدائی شکل کہا جائے۔ داستانوں میں تو دلچسپی کا وہ عنصر بھی نہیں ہوتا جس کی ضامن کہانی ہوتی ہے۔ "طلسمِ ہوشربا" اور "بوستانِ خیال" میں طلسمات اور لڑائیوں اور معاشقوں کا ایک جیسا یک آہنگ اور تکرار کا مارا ہوا کارخانہ ہے جو صرف اسالیبِ بیان کے شعبدوں کے ذریعے قاری کی توجہ کو گرویدہ رکھنے کی کوشش کرتا ہے.... ان واقعات سے کوئی سبق، کوئی عبرت، کوئی بصیرت، کوئی دانش مندی، زندگی کی گتھی کا حل یا کوئی جذباتی تسکین نہیں ہوتی۔ داستان میں جو کچھ مزا ہے، وہ زبان کا ہے جو بے دریغ الفاظ استعمال کرتی ہے۔ ذہن زبان کے فشار تلے گھٹن بھی محسوس کرتا ہے اور مسحور بھی ہوتا جاتا ہے۔ زبان کا پورا استعمال اپنی طاقت، طلاقت اور پھیلاؤ کے ذریعہ ذہن کو مرعوب، مسحور اور مغلوب کرنے کا ہے۔ زبان کسی بھی سطح پر آپ کی دانش وری، فکر اور بصیرت کو اپیل نہیں کرتی۔ یعنی داستان میں نہ تو ایسے مراحل آتے ہیں جو آپ کی اخلاقی حِس بیدار کریں نہ زبان ماجرا نگاری میں ایسے پہلوؤں کا تذکرہ کرتی ہے جو اخلاقی، فلسفیانہ یا نفسیاتی فکر کو انگیز کریں۔ اسی لیے داستان کا مطالعہ زبان کے چٹخارے اور حیرت انگیز طلسماتی کارخانوں کے نشے کے علاوہ کچھ بھی نہیں ہوتا"(۱۰)

وارث علوی ناول کے طرف دار ہونے کی بنا پر داستان کی اہمیت سے بالکل ہی منکر ہو گئے ہیں۔ اس موضوع پر سب سے اہم اور تفصیلی بحث شمس الرحمٰن فاروقی کی "ساحری، شاہی، صاحب قرانی" میں ملتی ہے۔ داستان کی

شعریات مرتب کرتے ہوئے ضروری تھا کہ وہ اس عمومی خیال کے باندھے طلسم کو پار کرتے کہ داستان محض ناول کا زمانہ طالب علمی ہے جب وہ اظہار و بیان کے طریقے سیکھتا رہا ہے اور انہوں نے اس فرض کو نبھایا بھی۔"داستان کی شعریات" نامی باب شروع ہی ناول اور داستان کی بحث سے ہوتا ہے۔کتاب کی تمہید میں وہ داستان کے مقابلے میں ناول کی مقبولیت کا تجزیہ کرتے ہیں اور ان سب آرا کا جائزہ لیتے ہیں جن میں ناول کے مقابلے میں داستان کی خامیاں بتائی گئی ہیں۔ان میں سے ہر ایک بیان پیش کرنے کے بعد وہ لکھتے ہیں:۔

> "....ناول، فلم، نئے زمانے کی تیز رفتاری، داستان میں بظاہر کسی سماجی معنویت کا نہ ہونا وغیرہ۔ یہ سب چیزیں مل کر بھی اتنی قوت مند نہ تھیں کہ داستان کی روایت کو چند دہائیوں میں ہمارے ادبی اور تہذیبی ماحول سے باہر کر دیتیں۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ "باغ و بہار" اور "فسانہ عجائب" کو غیر معمولی شہرت ملی، لیکن انہیں ناول نہیں داستان ہی کہیں گے۔ لہٰذا دراصل بات یہ نہ تھی کہ داستان کو نئے زمانے نے شکست دی تھی کہ اس میں نئی چنوتیوں کا سامنا کرنے کی قوت نہ تھی۔اصل بات یہی تھی کہ داستانِ امیر حمزہ میں ہند مسلم تصورِ کائنات غیر معمولی قوت اور تحرک کے ساتھ جاری تھا اور یہ بات انگریزوں کی جدید کارانہ پالیسیوں کے خلاف جاتی تھی۔ جدید زمانے کا تقاضا یہی تھا کہ جہاں تک ممکن ہو سکے، ہندوستانیوں کی تہذیبی اور دانش ورانہ میراث اور خاص کر ہند مسلم میراث کو معرضِ سوال میں لایا جائے، دوسری بات یہ تھی کہ ہندوستانیوں کو یقین دلایا جائے کہ اپنی تہذیب کو پڑھنے، سمجھنے اور سمجھانے کے لیے انہیں مغرب کی عینک استعمال کرنی چاہے"(۱۱)

شمس رحمان فاروقی کہتے ہیں کہ داستان ناول کی ارتقائی شکل نہیں کہ ارتقا ہر جنس ہر نوع کے ساتھ لازمی تو نہیں اور ارتقا کا عمل دو چار سو یا دو چار ہزار برس میں نہیں بلکہ لاکھوں برس میں مکمل ہوتا ہے اور پھر اس طرح تو ہرگز نہیں ہوتا کہ کوئی صنف وہ تشخیصی صفات حاصل کرلے جو اسے پہلے میسر نہ تھیں، ان کا کہنا ہے کہ دونوں اصناف بیانیہ کے لیے الگ الگ دھارے ہیں۔ایک دوسرے کا موازنہ تو شاید ہو لیکن ایک کے معیار پر دوسرے کو پرکھا نہیں جاسکتا۔ داستان ایسا بیانیہ ہے جو سنانے کے لیے تصنیف ہوتا ہے، خواہ جتنی بھی محنت سے لکھا جائے، مقصد زبانی سنانا ہی ہوتا ہے۔ جب کہ ناول نگار نے جو لکھنا ہے، اسے قاری تنہائی میں پڑھے گا۔ ناول کا قاری دور ہونے اور داستان کا سامع سامنے بیٹھا ہونے سے دونوں اصناف کے بیانیے میں فرق پیدا ہو جاتا

ہے۔ داستان میں ناول کی نسبت سامع بیانے کی تشکیل پر زیادہ اثر انداز ہوتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ناول اور داستان کا بنیادی فرق نفسِ مطلب (sjuzet) کا ہے۔ داستان پوری کہانی کا بہت کم حصہ پیش کرتی ہے اور اس میں روودادی جزئیات بہت کم ہوتی ہیں جب کہ ناول میں اس کے برعکس ہوتا ہے۔ پھر داستان پوری کہانی سے جن چیزوں کو منتخب کرتی ہے، ناول اس سے مختلف اپناتا ہے۔ مثلاً اگر عشق کا کوئی معاملہ بیان کرنا ہو تو عاشق معشوق کے مکالمے، راز و نیاز کی باتیں، آپس کے تصورات اور تاثرات کا لین دین، یہ سب نہ ہو گا اور اگر ہو گا تو بہت کم اور رسومیاتی الفاظ میں ہو گا۔ اس لیے فسانہ آزاد کو داستان کی ارتقائی یا بدلی ہوئی شکل کہنا بے جا ہے، بلکہ فسانہ آزاد ایک طرح کی اینٹی داستان ہے اور اس کے بنیادی اجزا کا مقصد داستان کی دنیا اور داستان کو فروغ دینے والی تہذیب کو زوال آمادہ بتانا اور اس کا مذاق اڑانا تھا۔

شمس الرحمن فاروقی کہتے ہیں ہمارے ہاں ناول، قصہ اور داستان میں کوئی فرق نہیں کیا گیا اور نہ ہی ان کی فنی حدود کا تعین کیا گیا ہے، اس لیے تنقید کو یہاں راستہ نہیں ملتا۔ شمس الرحمن فاروقی اس سلسلے میں داستان کے اپنے معیارات کو مدِ نظر رکھنے کی دعوت دیتے ہیں نہ کہ ناول کے پیمانے سے داستان کو ناپنے کی۔ اس معاملے میں ان کی سوچ وسیع ہے۔ کہتے ہیں:۔

> "افسوس یہ ہے کہ ہم نہ مغربی مفکرین سے آگاہ ہیں اور نہ اپنی شعریات سے بہرہ مند ہیں۔ اس بے خبری اور اپنے کلاسیکی ورثے کی ناقدری کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ ہم نے داستان کو ناول کی روشنی میں پڑھا۔ اور داستان کو ناول سے کم تر قرار دیا لیکن ہم نے ناول کو داستان کی روشنی میں نہ پڑھا۔ ہم اگر ایسا کرتے تو شاید کچھ اور ہی نتائج بر آمد ہوتے۔"(۱۲)

اس بحث سے ظاہر ہوتا ہے کہ اگرچہ ناول داستان سے الگ چیز ہے تاہم اس کا آغاز اسی دور میں ہوا تھا جو داستان کے عروج کے فوراً بعد کا دور کہلاتا ہے اس لیے اس کے اسلوب پر داستان کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ یہ اثرات اس قدر ہمہ گیر نوعیت کے ہیں بہت سے ناقدین انہی کی وجہ سے ناول کو داستان ہی کی ترقی یافتہ شکل قرار دیتے نظر آتے ہیں۔ اکیسویں صدی میں لکھے جانے والے ناولوں پر داستان کے اسلوب کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ یہاں ہم اکیسویں صدی کے ناولوں پر داستانوی اور ماورائی اسلوب کا جائزہ لیتے ہیں۔

i۔ صفر سے ایک تک

اردو میں داستانی اور ماورائی اسلوب کی ایک اہم مثال مرزا اطہر بیگ کا ناول "صفر سے ایک تک" ہے۔ یہ ناول جس سفر کے حالات کے پر مشتمل ہے وہ ماورائی دنیا اور ان دیکھے جہانوں کا سفر ہے۔ ناول کے نام کے ساتھ ہی " سائبر سپیس کے منشی کی سرگزشت" کے الفاظ آغاز سے ہی قاری کے ذہن میں یہ تصور پختہ کر دیتے ہیں کہ اس ناول میں جو کہانی بیان کی گئی ہے وہ آنکھوں دیکھی دنیا کے بجائے ماورائی دنیا کی ہے۔ اس ناول میں مرزا اطہر بیگ نے مابعد نو آبادیاتی عہد کی خلائی ترقی کی روداد کو داستانی اور ماورائی اسلوب میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ سائبر سپیس کے بیان کے حوالے یہ ایک اہم کاوش ہے۔ اس ناول کا کردار "ذکی" سائبر سپیس کو وسیلہ بناتے ہوئے دنیا پر چھا جانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی خواہش دنیا پر حکمرانی کرنے کی ہوتی ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ سائبر سپیس کو استعمال کرتا ہے۔ وہ اپنے خاندان کے تمام عزیز و اقارب کے کوائف جمع کرتا ہے اور کمپیوٹر اور انٹرنیٹ کے ذریعے دنیا پر حکمرانی کے خواب دیکھنے لگتا ہے۔

مرزا اطہر بیگ نے اس ناول کی ساری کہانی کمپیوٹر اور انٹرنیٹ سے تعلق رکھنے والی دنیا کے حوالے سے بیان کی ہے۔ انھوں نے جگہ جگہ ان نئی ایجادات کے استعمال سے کہانی کو ماورائی انداز میں ڈھال دیا ہے۔ کہانی بیان کرنے کا انداز بھی بالکل داستانی انداز ہے جیسے داستان کا کوئی مہم جو کردار اپنے کام میں آگے بڑھتا جاتا ہے اور مختلف قسم کی رکاوٹوں کو عبور کرتا ہے اور مصائب و مشکلات کا بھی شکار ہوتا ہے، اس ناول میں "ذکی" بھی ایک ایسے ہی داستانی مہم جو کردار کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ وہ ماورائی چیزوں کے ذریعے دنیا کو تسخیر کرنے کی طرف بڑھتا ہے۔

داستانی اسلوب میں ایک اہم عنصر آغاز سے تعلق رکھتا ہے۔ داستان واقعہ سے نکلی چلی جاتی ہے اس لیے داستانی اسلوب میں لکھنے والا تخلیق کار آغاز ہی سے ایسا انداز بیان اختیار کرتا ہے کہ قاری واقعات میں دلچسپی لینے لگتا ہے۔ اسے شروع ہی سے اس امر کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ جو کچھ پڑھنے کی طرف بڑھ رہا ہے اس میں ایسے واقعات کا بیان آئے گا جو عام مشاہدے سے خاصے دور کی چیزیں ہیں۔ مرزا اطہر بیگ کے ناول "صفر سے ایک تک" کا آغاز بھی اسی انداز میں ہوتا ہے جس میں قدیم داستانیں لکھی جاتی تھیں۔ ناول کے آغاز میں ہی داستان کی طرح کردار اپنا تعارف خود کرواتا ہے اور آنے والے واقعات کی طرف بھی قاری کی توجہ مبذول کراتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

"میرا نام ذکاءاللہ ہے اور پیار سے بعض لوگ مجھے ذکی اور دھتکار سے ذکو کہتے ہیں۔ جو واقعات میں ان صفحات میں پیش کرنے والا ہوں ان کے بیان کو پڑھنے کے بعد آپ مجھے ان تینوں میں سے کسی نام سے بھی یاد رکھ سکتے ہیں۔ "(۱۳)

اس طرح کا اسلوب اختیار کر کے داستان نگار قارئین کو شروع ہی سے اپنے سحر میں جکڑ لیتا ہے۔ قاری کو اندازہ ہونے لگتا ہے کہ آگے ایسے واقعات پیش ہونے جا رہے ہیں جو ماورائی ہیں اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ کردار خود اپنے مختلف ناموں سے آگاہ کرتے ہوئے یہ کہہ رہا ہے کہ ان میں سے کسی نام سے بھی یاد رکھا جا سکتا ہے۔ یہاں نام کو شخصیت کے استعارے کے طور پر لیں تو اس عمل میں کردار کی شخصیت یوں ہی بدلنے کے امکانات ہوتے ہیں جیسے مختلف داستانوں کے کردار ایک سے ایک نیا روپ دھارتے چلے جاتے ہیں۔

ماورائی اسلوب کی خاصیت اس میں استعمال ہونے والی لفظیات کا بھی ماورائی دنیا سے تعلق ہونا ہے۔ تخلیق کار اس طرح کی اصطلاحات اور لفظیات استعمال کرتا ہے جو عام بول چال میں نہیں آتی۔ اس طرح انوکھی اور نا مانوس لفظیات کے ذریعے ناول نگار کہانی کو ماورائی انداز میں ڈھالنے میں کامیاب رہتا ہے۔ اگر ناول نگار سادہ اور عام بول چال کی لفظیات استعمال کرتا چلا جائے تو ماورائیت کا وہ تاثر پیدا نہیں ہو سکتا جو ماورائی ماحول کی عکاسی کر سکے۔ کیوں کہ کرداروں کے منہ سے نکلنے والے الفاظ ہی حقیقت میں کہانی اور اس کے ماحول کے ترجمان بنتے ہیں۔ اگر ناول نگار ان الفاظ اور مکالموں کو داستانی اور ماورائی روپ دینے سے قاصر رہتا ہے تو وہ حقیقی داستانی اور ماورائی اسلوب پیدا نہیں کر سکتا۔ مرزا اطہر بیگ نے اس ناول میں چوں کہ ایک ماورائی دنیا یعنی سائبر سپیس کے حالات بیان کیے ہیں اور اس کا اہم کردار ذکی اسی سائبر ورلڈ میں سرگرداں نظر آتا ہے اس لیے لازم ہے کہ اس ماورائی دنیا کو پیش کرنے کے لیے ایسی لفظیات استعمال کی جائیں جو عام بول چال سے زیادہ اس سائبر ورلڈ سے تعلق رکھتی ہوں۔ ان لفظیات کو استعمال کرتے ہوئے بھی انھوں نے ایسا انداز بیان اختیار کیا ہے کہ لفظیات کوئی ماورائی چیز بن کر سامنے ابھرتی دکھائی دیتی ہیں۔ اس ضمن میں ایک مثال ملاحظہ ہو:

"پھر میں ان دو نقطوں کو جو ظاہر ہے اب کسی طرح بھی محض لفظ نہیں تھے Power point میں لے گیا اور گہری نیلگوں خلا میں معدوم نقطے (Vanishing Points) سے نکل کر انھیں آہستہ آہستہ اپنی طرف بڑھتے ہوئے دیکھتا رہا۔ "(۱۴)

یہاں اطہر بیگ کے کردار کی اہمیت بھی اجاگر ہوتی ہے۔ وہ کردار جو سائبر سپیس میں کھویا ہوا ہے اوراس کے لیے دنیا کو مسخر کرنے کے جتن کر رہا ہے اس کی گفتگو بھی اسی سطح کی ہے۔ سائبر سپیس جیسی وسیع دنیامیں غرق ہونے والا یہ کردار کمپیوٹر کے متعلقات میں ہی کھویا رہتا ہے۔ لفظ اور علامتیں اس کی زندگی کا حصہ بن جاتی ہیں اور وہ انھیں علامتوں اور لفظیات کو سائبر ورلڈ میں استعمال کرتا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے ان کے استعمال میں خاصی مہارت برتی ہے اور جدید عہد کی اس ٹیکنالوجی کو داستانی اور ماورائی فضا میں لے جا کر ایک نیا تجربہ کیا ہے۔

سائبر ورلڈ ایک نئی دنیا ہے۔ دنیا کو تسخیر کرنے کا یہ ذریعہ ماورائی مخلوق سے مشابہ ہے جس میں کسی لمحے کچھ بھی نیا سامنے آسکتا ہے اور یہ نیا ایسا ہو سکتا ہے جو حیران کرنے کے ساتھ ساتھ سوچ کا زاویہ بھی بدل دے۔ اکثر اوقات ایسا ہوتا ہے انسان اپنے ذہن میں کوئی تصور پختہ کر چکا ہوتا ہے لیکن سائبر ورلڈ سے واسطہ پڑتے ہی اس کے سارے اندازے غلط ثابت ہونے لگتے ہیں۔ اطہر بیگ کا ناول ”صفر سے ایک تک“ بھی ایسی ہی ماورائی داستانیں سامنے لاتا ہے۔ ناول نگار نے بڑی مہارت سے اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی سائبر ٹیکنالوجی کی اس وسیع کائنات کو استعمال میں لاتے ہوئے حقیقی دنیا کے اسرار تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں جدید عہد کی ٹیکنالوجی داستانی فضا کی تشکیل کرتی نظر آتی ہے۔ یہ داستانی فضا ایسی ہے جو مسافروں سے سنی جانے والی کہانیوں سے زیادہ دیومالائی، اساطیری اور ماورائی مخلوق سے تعلق رکھتی ہے۔ اطہر بیگ نے سائبر ٹیکنالوجی کو ہی دیومالائی اور ماورائی مخلوق کے طور پر برتا ہے۔ کمپیوٹر کو کس طرح وہ دیومالائی عناصر میں بدلتے ہیں اس کی ایک مثال ملاحظہ ہو:۔

> "میں نے تیزی سے اپنا میل اکاؤنٹ کھولا "تین بھیانک ویڈیو گیمز" کی zip فائل اپنے نام میل کی۔ بلکہ اس سے پہلے اپنی تمام History of browsing کو delete کر دیا تاکہ بعد میں کسی کو پتا نہ چل سکے کہ میں سائبر خلا کے کن علاقوں میں گھومتا رہا ہوں۔ میں سب کچھ بند کر کے پھر واپس بستر پر دو تین گھنٹے کی نیند کے لئے جدوجہد شروع کرنے ہی والا تھا کہ پھر وہ واقعہ ہوا جس کی قطعاً کوئی توقع نہیں تھی۔ اچانک مونیٹر کی سکرین کے کونے میں ایک چھوٹی سی کھڑکی کھلی اور سندیسہ ملا کہ "زلیخا آن لائین ہے"۔ ایک ہی لمحے میں دنیا بدل گئی۔ میں بھول ہی گیا تھا کہ آخر وہ بھی تو وہیں

کہیں موجود ہے اور کسی لمحے بھی آواز دے سکتی ہے اور اگلے ہی لمحے اس کی لکھائی آئی "ذکی تم وہاں ہو"۔(۱۵)

جدید عہد کا قاری جب ان جملوں کو پڑھتا تو بظاہر یہ کمپوٹر استعمال کرتے ہوئے میل کرنے اور وصول کرنے کا ایک سادہ سا عمل نظر آتا ہے، لیکن مرزا اطہر بیگ نے اس سادہ سے عمل کو اس اسلوب میں بیان کیا ہے کہ ماورائی اور دیومالائی رنگ دے دیا ہے۔ بھیانک ویڈیو گیمز، سائبر خلا میں گھومنا، دنیا بدل جانا ایسی اچانک اور داستانی صورت حال کے عکاس بن کر ابھرے ہیں کہ قاری اسے سادہ ٹیکنالوجی کا عمل سمجھنے کے بجائے دیومالائی اساطیر کی کوئی داستان سمجھنے لگتا ہے۔ یہی اطہر بیگ کے اسلوب کی بڑی کامیابی ہے جو اس ناول کو داستانی اور ماورائی اسلوب کا حامل بناتی ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے اس ناول میں جگہ جگہ ایسی ہی لفظیات اور ایسا ہی طرز اظہار اختیار کرتے ہوئے اسلوب کی سطح پر نئے تجربات کیے ہیں۔ کمپیوٹر پر بیٹھے شخص کو انھوں نے اس انداز میں پیش کیا ہے گویا وہ کسی ماورائی جہان میں کوئی خاص کام سرانجام دینے کی تگ و دو کر رہا ہے۔ کردار ایک انسان ہی ہے جو سائبر سپیس پر کام کر رہا ہے لیکن مرزا اطہر بیگ اس کی حرکات وسکنات کو اس اسلوب میں سامنے لاتے ہیں کہ وہ کوئی دیومالائی ہستی بن کر سامنے آتا ہے۔ یہ سب اس اسلوب کا کمال ہے جس کے ذریعے ایک انسانی کردار کو دیومالائی روپ میں ڈھال دیا گیا ہے۔ اس پر مستزاد یہ ہے کہ وہ اس کردار کو اس کے اپنے کمرے میں ہوتے ہوئے بھی یوں سامنے لاتے ہیں جیسے وہ کسی داستانی سفر پر نکلا ہوا ہے اور داستان ہی کی طرز کی عمارتوں اور مسکنوں سے نبرد آزما ہے۔ اس ضمن میں ایک مثال ملاحظہ ہو:۔

"میں کمرے میں واپس آیا اور کمپیوٹر کی طرف بڑھا اس خیال کے ساتھ کہ سب سے پہلے digitext والوں کو لکھوں گا۔ کچھ انگریزی فقرے ذہن میں بنا بھی لیے اور ایک قدم مزید آگے کمپیوٹر کی طرف بڑھا........ اور پھر اچانک وہ کیفیت کسی پیشگی اطلاع کے بغیر میرے اوپر وارد ہوئی۔ جیسے میں کسی ایسے مکان میں داخل ہونے کی کوشش کرنے والا ہوں جس کا مالک پہلے ہی مجھے سامان سمیت اٹھا کر باہر پھینک چکا ہے۔ کمینگی، جعلی سنگ دلی اور خود ساختہ عاقبت اندیشی کے سب داؤ پیچ جیسے ایک دم پٹ گئے اور دل پر ایک بھاری صدمہ کہیں سے نکل کر آن پڑا۔ سارا جسم جیسے یکدم خالی ہو گیا سوائے دل پر بھاری صدمے کا بوجھ اور معدے میں بھاری ناشتے کا بوجھ اور یہ دونوں بوجھ ایک دوسرے کی شدت میں اضافہ کرتے جا رہے تھے۔"(۱۶)

ماورائی عناصر کا انسان کی نفسیات سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ یہ انسان کو نفسیاتی طور پر ہی زیادہ متاثر کرتے ہیں۔ تخلیق کار کو داستانوی اسلوب اپناتے ہوئے اس نکتے کو خاص طور پر مد نظر رکھنا ہوتا ہے کہ تحریر میں ایسا انداز اختیار کیا جائے جو انسانی نفسیات کو متاثر کرے۔ انسان اپنے سامنے سب کچھ ہوتا دیکھ کر بھی یہ سمجھنے لگے کہ کسی دوسری دنیا میں ہو رہا ہے۔ یہی ماورائی اسلوب کی سب سے بڑی کامیابی ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس میں دیکھا جائے تو ذکی کے کمپیوٹر کی طرف بڑھنے اور اس پر چھا جانے والی پراسراریت اور پھر ایسے مکان میں داخل ہونے کا خیال جس سے پہلے ہی بے دخل کر دیا گیا ہو، قاری کی نفسیات پر گہرے اثرات مرتب کرتا ہے اور وہ اس سوچ میں پڑ جاتا ہے کہ ذکی ان معاملات سے کیسے نپٹے گا۔ وہ کسی ماورائی طاقت کا منتظر ہوتا ہے۔ یہی ماورائی طاقت داستانی اور ماورائی اسلوب کی جان ہوتی ہے۔

انسانی ذہن اور نفسیات کو متاثر کرنے والی ماورائی چیزوں کا ذکر اس ناول میں جگہ جگہ ملتا ہے۔ سائبر ورلڈ کی کہانی پر مشتمل یہ ناول واقعات کے ایسے بیان پر مشتمل ہے جس میں ماورائیت، داستانویت اور تحیر کے عناصر ملتے ہیں۔ یہ ایسا اسلوب ہے جو جدید سائنسی اشیا کے بیان کے لیے یوں استعمال کیا گیا ہے کہ ناول کو پڑھتے ہوئے قاری ان سائنسی اشیا کے کرشموں پر حیران رہ جاتا ہے۔ وہ یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ کیا چیز ہے جو انسان کی ایجاد ہونے کے باوجود انسان کو ہی ورطہ حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ ہم روزمرہ زندگی میں لاکھوں سائنسی ایجادات کا سامنا کرتے ہیں، ہزاروں چیزیں ہماری زندگی کا لازمی جزو بن چکی ہیں جن میں سے ایک کمپیوٹر اور انٹرنیٹ بھی ہیں۔ شاید ہی کوئی گھرانہ ہو جو ان چیزوں کی کسی نہ کسی صورت کو استعمال نہ کرتا ہو، اتنا عام ہونے کے باوجود اس کا بیان اس انداز میں کرنا انسان حیرت کے بحرِ بے کراں میں غوطہ زن ہو جائے، یقیناً اسلوب پر گرفت کا ہی ثبوت ہے۔ مرزا اطہر بیگ کے اس ناول میں ان کی اسلوب پر یہ گرفت جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ وہ جدید عہد کے بچوں کے استعمال میں آنے والی ویڈیو گیمز کو بھی یوں بیان کرتے ہیں کہ قاری کو مادی دنیا سے نکال کر ماورائی دنیا میں لے جاتے ہیں۔ ویڈیو گیم کا ذکر کرتے ہوئے وہ یوں ماورائی اسلوب سے کام لیتے ہیں:

> "ان میں سے ایک گیم "خبیث کمپیوٹر سائنسدان" کی تھی جو کمپیوٹر وائرس کی طرز پر ذہنی وائرس بناتا ہے تو اس گیم کی pseudoding میں رہا تھا۔ بنیادی algorthm اس نظریے پر مبنی تھا کہ انسانی ذہن کو تلپٹ کرنے والے سوال، فقرے، معلومات

اور تاریخیں (آہ تاریخیں) یہ سب ذہنی وائرس تقریباً اسی طرح کام کرتے ہیں جس طرح کہ کمپیوٹر وائرس۔ اب میں یہ بات زیادہ اعتماد سے کہہ سکتا ہوں۔"(۱۷)

اطہر بیگ کا یہ ناول سائبر ورلڈ کو ماورائی دنیا کے انداز کے طور پر سامنے لاتا ہے۔ یہ ایسی دنیا ہے جس سے آج کا بچہ بچہ واقف ہونے کے باوجود اس کے اسرار تک رسائی حاصل کرنے سے قاصر ہے۔ اور جب اس کے اسرار سامنے آتے ہیں تو انھیں ماورائی مخلوق سمجھا جاتا ہے حالانکہ یہ انسان کی اپنی ایجادات ہی ہیں۔ اطہر بیگ کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اس سائبر ورلڈ کے مختلف عناصر کے ماورائی اور داستانی روپ کو لوگوں کے سامنے لانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ انسانی نفسیات کا بہترین تجزیہ اس ناول میں کیا گیا ہے۔ یہ انسان کے سوچنے اور سمجھنے کا ہی انداز ہے کہ وہ دوسروں کے بارے میں مختلف رائے قائم کرتا ہے اور جب حقیقت سامنے آتی ہے تو وہ خود حیران رہ جاتا ہے کہ ایسا بھی ہو سکتا تھا۔ جدید عہد کی سائبر ٹیکنالوجی نے انسان کو کائنات کی تسخیر کے کئی راہ اور کئی طریقے تو سمجھا دیے ہیں لیکن انسان خود اس ٹیکنالوجی کی تفہیم میں اکثر لغزش کھا جاتا ہے اور حیرت کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ اس ٹیکنالوجی میں پائی جانے والی ماورائیت ہے جس کی درست تفہیم انسان کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ انسان اس ٹیکنالوجی سے فائدہ تو حاصل کرتا ہے اپنی زندگی کو سہل بھی بناتا ہے اور ایک وقت میں اس کے ذریعے کئی کئی کام سرانجام دے سکتا ہے لیکن اس کے نفسیاتی اثرات کی پرغور نہیں کرتا اور جب کبھی اس کے نفسیاتی اثرات سامنے آتے ہیں تو اس کے لیے وہ کوئی مافوق الفطرت اور داستانی عنصر بن جاتی ہے۔ مرزا اطہر بیگ کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے داستانی اور ماورائی اسلوب اختیار کرتے ہوئے ٹیکنالوجی کے ان نفسیاتی اثرات کو بھی سامنے لانے کی کوشش کی ہے جس کی وجہ سے ان کی تحریر میں ماورائیت کے عناصر پیدا ہو گئے ہیں۔ ایک جگہ "ذکی" کے میل بھیجنے کے بعد کی نفسیاتی کیفیت ملاحظہ ہو:۔

"میل بھیجنے کے بعد میں پھر چند منٹ نیٹ پر browsing کرتا رہا۔ بے تکی اور بے مقصد اچانک خیال گزرا کہ اس آفاقی اخبارِ عالمِ کُل کے سامنے کچھ بھی کہو دوسری طرف سے جواب ضرور آتا ہے۔ پھر میں "گھناؤنی شام" یعنی horrid evening لکھ کر search پر کلک کیا۔ تھوڑی دیر بعد کم از کم تین گھناؤنی شاموں کے مناظر آنکھوں کے سامنے آ گئے۔

پہلا ایک blog تھا۔ کوئی صاحب دنیا کے سامنے دہائی دے رہے تھے "خدا کے لیے اگر آپ (مشرق بعید کے ایک شہر کا نام) جائیں تو........ نامی ریسٹورنٹ میں ہرگز ہرگز نہ ٹھہریں۔"(۱۸)

مرزا اطہر بیگ کے اس ناول کے اسلوب سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا نہ صرف مشاہدہ وسیع ہے بلکہ وہ کائنات میں سامنے آنے والی جدید ٹیکنالوجی سے بھی خاص آگاہی رکھتے ہیں۔ وہ اس جدید ٹیکنالوجی کے انسان پر اثرات سے بھی خاصی واقفیت رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس ناول کا بنظر غائر جائزہ لیا جائے تو اس میں قدیم اور جدید کا حسین امتزاج بھی نظر آتا ہے۔ یہ امتزاج بھی ناول کی داستانی اور ماورائی فضا کو قائم رکھنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس ناول میں انھوں نے شعوری طور پر اسلوب کی سطح پر نیا تجربہ کیا ہے۔ "صفر سے ایک تک" کہانی اور اسلوب کے ساتھ ساتھ کرداروں کی پیش کش کے حوالے سے بھی خاصا اہم اور منفرد ناول قرار پاتا ہے۔ اس ناول کے کردار بھی اسی داستانی اور ماورائی فضا کو تشکیل دیتے ہیں جو اسلوب کا خاصا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے اگرچہ اسلوب کو سہل اور رواں رکھنے کی بھرپور کوشش کی ہے تاہم سائبر ٹیکنالوجی سے متعلقہ انگریزی لفظیات اور اصطلاحات اس کے اسلوب کو کسی حد تک مشکل بھی بناتی ہیں۔ اس کے علاوہ فلسفیانہ عناصر کی چھاپ بھی اس کے اسلوب پر واضح نظر آتی ہے۔ اس ناول کے اسلوب کو بنانے پر مرزا اطہر بیگ کی شعوری کوشش دکھائی دیتی ہے کہ کس طرح انھوں نے رموز و اوقاف کا خیال رکھتے ہوئے چھوٹے چھوٹے جملے ترتیب دے کر ناول کی کہانی کو منطقی انداز میں آگے بڑھانے اور عروج پر لے جانے کی کوشش کی ہے۔ سادگی اور پرکاری کا حسین امتزاج اس ناول کو قدیم اور جدید کا سنگم بناتا ہے۔ اس اسلوب کے بارے میں سید عابد علی عابد کی یہ رائے صائب نظر آتی ہے:۔

"سادگی کلام اسلوب کی صفت تو ضرور ہے لیکن بعض اوقات موضوع ایسا پیچیدہ ہو جاتا ہے کہ فن کار کو سادگی کی بجائے قطعیت یا Clarity کی صفت اسلوب کو عطا کرنا پڑتی ہے۔ جہاں اسلوب میں قطعیت ہوتی ہے، وہاں ضروری نہیں کہ ابلاغ کا رنگ پیچیدہ نہ ہو۔ ہو سکتا ہے الفاظ نسبتاً مشکل ہوں، تراکیب نئی ہوں، لیکن اس کے باوجود فن کا بہ قطع یقین وضاحت سے اپنے خیال کا اظہار و ابلاغ کر سکے۔"(۱۹)

مرزا اطہر بیگ کے ناول "صفر سے ایک تک" کو ماورائی اسلوب عطا کرنے میں اس کی کہانی میں پائے جانے والے مذہبی اور خاص طور پر پیری فقیری کے عناصر نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ دم، تعویذ وغیرہ کا

تعلق ویسے بھی ماورائی عناصر میں ہوتا ہے۔ اس ناول میں ایسے دم تعویذ کرنے والے پیروں فقیروں اور ان کے معتقدین کے مکالموں سے بھی اسی ماورائی اسلوب کی جھلک نظر آتی ہے۔ ناول کا نسوانی کردار "گامو" ایسے کردار کے طور پر سامنے آتی ہے جو ان ماورائی چیزوں پر خاصا یقین رکھتی ہے۔ وہ جادو ٹونے کے ذریعے ذکی کا قرب حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے لیکن اس میں ناکام رہتی ہے۔ اس کے علاوہ تعویذوں کے ذریعے دوسروں کو اپنا گرویدہ بنانے کا عمل بھی اسلوب میں ماورائیت پیدا کرتا ہے۔

ناول "صفر سے ایک تک" میں داستانی رنگ پیدا کرنے میں اس حکیم کا بھی اہم کردار ہے جو لوگوں کو جنسی امراض کی ادویہ دیتا ہے۔ ناول میں اس کا ہر مریض کے نام کے پرچے کو محفوظ رکھنا اور پھر اس کی دوائی کی خاص ترکیب، قدیم داستانوی انداز کی عکاسی کرتی ہیں۔ اس کے علاوہ وہ نسخے کے جو اجزا استعمال کرتا ہے مثلاً باکرہ کے حیض کا پہلا خون اور اس طرح کی دیگر چیزیں وہ داستانوں میں جوئے شیر لانے کے مترادف سمجھی جاتی تھیں۔ یہی انداز بیان یہاں بھی اختیار کیا گیا ہے۔ مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ مرزا اطہر بیگ کا ناول "صفر سے ایک تک" اردو میں داستانی اور ماورائی اسلوب کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس ناول میں انھوں نے جو اسلوب بیان اختیار کیا ہے وہ اردو ناول میں اسلوب کے حوالے سے نئے افق کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اسی اسلوب نے ان کے ناول کو قدیم اور جدید کے حسین امتزاج کا اعلیٰ نمونہ بنا دیا ہے۔

ii۔ پری ناز اور پرندے

اردو میں داستانی اور ماورائی اسلوب کے حوالے سے ایک اہم نمائندہ ناول "پری ناز اور پرندے" ہے۔ انیس اشفاق کا یہ ناول ۲۰۱۹ء میں عکس پبلی کیشنز لاہور سے شائع ہوا۔ اس ناول میں انھوں نے اسلوب کی سطح پر نیا تجربہ کرتے ہوئے داستانی اور ماورائی انداز بیان اختیار کیا ہے۔ "پری ناز اور پرندے" میں ناول نگار نے پرندوں اور ان کے شوقین حضرات کی کہانی داستانوی انداز میں بیان کی ہے۔ کہانی کا آغاز بھی بالکل داستانی انداز میں ہوتا ہے جس میں ایک تنہا شخص اپنے ذوق کی تسکین کے لیے پرندوں کے بازار کو جانکلتا ہے تو وہاں پرندوں سے زیادہ اس کی دلچسپی انوکھے انداز سے بنے ہوئے پنجروں میں ہونے لگتی ہے۔ وہ ایک کے بعد ایک پنجرہ خرید تا چلا جاتا ہے۔ اور پھر ان میں رکھنے کے لیے ان پنجروں جیسے ہی انمول پرندے حاصل کرنے کی سعی کرتا ہے۔ ناول کے آغاز میں ہی ناول نگار نے کہانی کو داستانی فضا میں لے جانے کی کامیاب کوشش کی ہے اور قدیم ماورائی داستانوں کی طرح پنجرہ اور قید کے استعارے استعمال کرتے ہوئے داستانی اسلوب میں کہانی

آگے بڑھائی ہے۔ پنجروں کا خریدار جب پنجرے خریدنے کے بارے سوچ بچار کر رہا ہوتا ہے تو اس کے ذہن میں آنے والے خیالات ایک داستانی فضا تشکیل دیتے ہیں۔ ناول نگار اس کا اظہار خریدار کی زبان سے یوں کرواتا ہے:۔

> "پنجرے دیکھتے دیکھتے اور پنجروں کے بارے میں سوچتے سوچتے مجھے اپنا ٹھکانہ بھی ایک پنجرہ معلوم ہونے لگا۔ یہاں آتے وقت مجھے ایسا لگتا جیسے میں قید ہونے جا رہا ہوں اور یہاں سے نکلتے وقت محسوس ہوتا جیسے مجھے آزاد کیا جا رہا ہے۔"(۲۰)

قید اور آزادی کے خیال کو جس طرح پنجروں کے ساتھ بیان کیا گیا ہے وہ ایک داستانی فضا تشکیل دیتے ہیں۔ طلسم ہوش ربا کی کہانیوں کی طرح یہاں جن بھوت کے بجائے انسان خود کو پنجرے کا قیدی سمجھنے لگتا ہے۔ اور پھر آگے چل کر اسی خریدار کا پرندوں کے حصول کی خاطر جنگل کا رخ کرنا ایک ایسی ماورائی فضا کو جنم دیتا ہے جو اس ناول کی کہانی کو جاندار بنانے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ پرندوں کی اس تلاش کے عمل میں خریدار کا مختلف عمارتوں اور خاص طور پر ان عمارتوں کی طرف جا نکلنا جو بادشاہوں اور شہنشاہوں کی تعمیر کردہ ہیں، یہ عمل بذات خود داستانی ماحول کو جنم دیتا ہے۔ ناول نگار نے اس ناول میں شروع ہی سے طلسماتی اور ماورائی فضا قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ داستانی اسلوب کی ایک اہم خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ اس میں جن مناظر کا ذکر کیا جاتا ہے وہ ٹیکنالوجی سے زیادہ فطرت کے قریب ہوتے ہیں۔ جنگل، پہاڑ، ندیاں، کوہ قاف، غار اور پھر وہاں پرندوں اور دوسرے جنگلی جانوروں کی موجودگی یہ تمام چیزیں مل کر داستانی فضا کی تشکیل کرتی ہیں۔ ناول نگار داستانی اسلوب اختیار کرتے وقت ان چیزوں کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ وہ ناول کی کہانی کو آگے بڑھاتے ہوئے ناول کے کرداروں کو ایسی جگہوں اور ایسے مناظر میں لے جا کھڑا کرتا ہے جہاں سے داستانیں جنم لیتی ہیں۔ انیس اشفاق نے اس ناول "پری ناز اور پرندے" میں بھی یہی داستانی اسلوب استعمال کرتے ہوئے کردار کو جس فضا میں لے جا کھڑا کیا ہے اس کی ایک جھلک ناول سے ملاحظہ ہو:۔

> "دوسرے دن جیسے ہی آسمان پر تارے ڈوبنا شروع ہوئے میں اپنے ٹھکانے سے نکل کر کاکوری والے راستے پر چل پڑا اور جو سواریاں تاروں کی چھاؤں میں نکلنے والے مسافروں کا انتظار کرتی ہیں انہی میں سے ایک میں بیٹھ کر اس جنگل کے قریب پہنچ گیا۔ تارے آسمان پر اب بھی جھلملا رہے تھے۔ میں جیسے ہی جنگل میں داخل ہوا، پرندوں کے چہچہانے کی آوازیں ہر طرف سے آنے لگیں۔ ہر شاخ پر رنگ

رنگ کے پرندوں کی قطاریں تھیں اور ہر قطار سے آوازوں کا شور بلند ہو رہا تھا۔ میں ہر اس پیڑ کے نیچے جس پر پھول پتے زیادہ ہوتے کھڑا ہو جاتا اور شاخیں بدلتے ہوئے پرندوں کو دیکھتا رہتا۔ ان پرندوں میں ہریل، ہد ہد، شاما، شکرے، فاختائیں، نیل کنٹھ، طوطے، تیتر سبھی تھے اور بہت سے ایسے پرندے بھی تھے جنھیں میں نہیں پہچانتا تھا۔"(۲۱)

یہاں ایک پوری داستانی فضا تشکیل دے دی گئی ہے۔ خریدار کا جنگل میں جا کر یوں چلنا اور درختوں کے نیچے رکنا جیسے کوئی مسافر جنگل سے گزر رہا ہو اور تھوڑی دیر کے لیے جنگل اور پرندوں کی رعنائیوں میں کھو جائے، وہی صورت حال یہاں نظر آتی ہے۔ پھر پرندوں کو جس طرح رنگ برنگے اور قطاروں کی شکل میں دکھایا گیا ہے، وہ بھی داستانی ماحول کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ ناول نگار نے اس داستانی فضا میں کردار کو لے جانے کے بعد جو مکالمے ادا کروائے ہیں وہ بھی خاص داستانی انداز لیے ہوئے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے ناول نگار کوئی داستان بیان کر رہا ہے اور داستان بھی ایسی جو ماورائی ماحول سے تعلق رکھتی ہے۔ اس ناول کے کرداروں کے درمیان ہونے والی بات چیت سے داستانی اور ماورائی ماحول کی عکاسی یوں ہوتی ہے:۔

"....وہ بھی کیا قصہ تھا...." "کون سا قصہ؟"

"پہاڑی مینا والا قصہ"

"تو ہمیں بھی سنایئے وہ قصہ۔"

"دکھ بھری کہانی ہے۔ پوری نہیں سن سکو گے اور میں سنا بھی نہیں سکوں گا۔" پھر اس نے پیٹھ موڑ کر ایک طرف انگلی سے اشارہ کرتے ہوئے کہا:

"وہ سامنے پل دیکھ رہے ہو؟"

"دیکھ رہا ہوں۔"

"اس کے بعد دو پُل اور ہیں اور تیسرے پل کے بعد جو علاقہ ہے وہیں...." بوڑھا کہتے کہتے رک گیا۔ "وہیں.... آگے بتایئے۔"

"بادشاہی پرندوں کے پنجرے تھے۔ ایسے جن میں ہاتھی سما جائیں اور ان کے آگے...." "ان کے آگے....؟"

"وہ رمنے تھے جن میں جان عالم کے جانور پلے ہوئے تھے۔"(۲۲)

ناول نگار داستانی فضا کو بڑی مہارت سے استعمال کر رہاہے۔ پرندوں کے ایسے پنجرے جن میں ہاتھیوں کا سما جانا بھی ممکن ہو، لازمی طور پر داستانوی کہانی معلوم ہوتی ہے اور پھر اسے بادشاہوں سے جوڑ کر اسے داستانی اور ماورائی ماحول سے منسلک کر دیا گیا۔

ناول "پری ناز اور پرندے" میں ناول نگار داستانی اور ماورائی اسلوب استعمال کرتے ہوئے کرداروں کو بھی بعض اوقات ماورائی بنا کر پیش کرتا ہے۔ یہ ایسے کردار ہیں جو عام انسانوں جیسے ہونے کے باوجود بعض ایسی چیزوں کو بیان کرتے ہیں جو نہ صرف ہر انسان کے بس کی بات نہیں ہوتی بلکہ انسانی فطرت سے دور ماورائی طاقتوں کے زیر اثر قرار پاتی ہیں۔ ایسی ہی چیزوں میں ان کرداروں کا مسکن بھی ہے۔ اس ناول کے بعض ماورائی صفات کے حامل کردار عام انسانوں کی طرح گھر یا کسی مخصوص مسکن میں نہیں رہتے بلکہ داستانی اور ماورائی کرداروں کی طرح ان کا کوئی ٹھکانہ نہیں ہے۔ ایک بوڑھا شخص اس ناول میں ماورائی اور داستانی صفات کو یوں عیاں کرتا ہے:

> "یہ مت پوچھو کہاں رہتا ہوں۔ ٹھکانہ ہو تو بتاؤں۔" بوڑھے نے کہا۔ پھر ہنستے ہوئے بولا: "یا جنگل یا دریا۔ جنگل میں پیڑوں کی شاخوں پر۔ دریا میں پانی کی موجوں پر۔"(۲۳)

داستانی اور ماورائی اسلوب میں لکھنے والے تخلیق کار کے پاس سب سے بڑا ہتھیار کہانی اور قصے کا ہوتا ہے۔ داستان تو نام ہی قصہ در قصہ کا ہے۔ داستانی اسلوب میں لکھنے والا ناول نگار بھی اس امر کا خیال رکھتا ہے جو کچھ وہ بیان کر رہا ہے وہ سیدھی سادی کہانی کے بجائے تجسس سے بھرپور ہو اور قصے کے اندر سے قصہ نکلتا چلا جائے۔ قاری اسی سوچ میں کہانی کے ساتھ آگے بڑھتا جائے کہ آگے کیا ہو گا۔ اس کے ساتھ ساتھ داستانی اسلوب میں لکھنے والا ناول نگار کہانی میں مختلف کاموں کے ایک سے زیادہ امکانات بھی پیدا کرتا ہے اور قاری کے ذہن کو ان امکانات کی طرف لے جا کر ایسا موڑ دیتا ہے کہ قاری ایک بار پھر تحیر اور تجسس کے سیلاب میں بہنے لگتا ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ شہروں اور قصبوں کے نام بھی داستانی ماحول سے اخذ کرتا ہے جو زیادہ تر بادشاہوں اور وزرا کے ناموں پر ہوتے ہیں۔ انیس اشفاق نے بھی اس ناول میں داستانی اور ماورائی اسلوب اختیار کرتے ہوئے یہی طرز بیان اختیار کیا ہے۔ بوڑھے بابا کی صورت میں ایک ایسا کردار تخلیق کیا گیا ہے جو حقیقی معنوں میں داستانی کردار ہے اور میں ایسی صفات پائی جاتی ہیں جو ماورائی اوصاف کے

زمرے میں آتی ہیں۔ پھر شہروں کے نام بھی داستانی انداز کے ہیں۔ کرداروں کا انداز تکلم بھی ایسا ہے جیسے داستان کا کوئی کردار کہانی بیان کر رہا ہو۔ داستان الف لیلہ کا منظر ملاحظہ ہو:

"یہ جو پنجرے وہ لوگ بناتے ہیں، اس میں بھی ایک قصہ ہے۔ تم جتنی بار مجھ سے ملو گے ایک نیا قصہ بلکہ بہت سے قصے اوران قصوں کے اندر قصے.... کب تک سنو گے۔

"یہ کہہ کر بولے: "سلطان عالم کا یہ شہر قصوں کا شہر ہے۔"(۲۴)

یوں اس ناول میں بھی جب کہانی آگے بڑھتی ہے تو قصے سے قصہ نکلتا چلا جاتا ہے۔ کہیں ناول نگار اسے بولنے والے پرندوں کی طرف لے جاتے ہیں تو کہیں غدر کے حالات کے بعد ہونے والی تباہی کو داستانوی انداز میں بیان کرتے ہیں، لکھنؤ میں پرندوں کے پالنے سے لے کر ان کے لڑانے تک اور دنیا کے دیگر ممالک کی تاریخ کو داستانوی انداز میں ناول میں سمویا گیا ہے۔ ناول نگار نے قدیم روایتی قصوں کہانیوں اور داستانوں سے اس حد تک اثر قبول کیا ہے کہ ناول کا پورا بیانیہ ہی داستانی اور ماورائی بن گیا ہے۔ وہ ناول کی کہانی کو عروج کی طرف لے جاتے ہوئے مختلف کرداروں کی زبان سے جو قصے کہانیاں سامنے لاتے ہیں ان میں بھی داستانی اور ماورائی عناصر پائے جاتے ہیں جو داستانی اسلوب میں ہی اظہار پاتے ہیں۔ جن بھوت، چڑیل اور پریوں کی کہانیوں کے ساتھ ساتھ اس ناول میں آسیب کا ذکر بھی داستانی انداز میں کیا گیا ہے۔ اس ماورائی اسلوب کی ایک جھلک ملاحظہ ہو کہ ناول نگار کس طرح قدیم داستانی انداز اختیار کرتے ہیں:

"اُن مکانوں میں جہاں آسیبوں کا سایہ تھا وہاں نکاح کے بعد دلہن یا دولہا میں سے کوئی ایک مر جاتا۔ رفتہ رفتہ لوگ یقین کرنے لگے جو آسیب ان مکانوں میں ہے اسے زیوروں سے لدی ہوئی دلہن اور شادی کی پوشاک پہنے دولہا اچھا نہیں لگتا۔"(۲۵)

داستانی اور ماورائی اسلوب کی ایک خاصیت قدیم اشیا خاص طور پر قدیم حویلیوں اور قلعوں کا بیان ہے۔ کوئی بھی داستان خستہ حال اور پرانی حویلیوں، قلعوں اور پہاڑوں سے اپنا دامن نہیں بچا سکتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ داستان لکھنے والے کے لیے اسلوب کے ذریعے داستان میں تحیر اور تجسس پیدا کرنا ضروری ہوتا ہے۔ وہ کوئی حسن و عشق کی سیدھی سادی کہانی تو لکھ نہیں رہا ہوتا کہ جس میں قاری کے جذبات کو برانگیختہ کرتے ہوئے اسے کہانی کے ساتھ چلنے پر مجبور کیا جائے۔ داستان نگار کے لیے انھی قدیم اشیا اور قدیم طرز کی رہائش گاہوں کے بیان سے کہانی میں تجسس اور تحیر پیدا کرنا ضروری ہوتا ہے۔ دوسری طرف دیکھا جائے تو سماج میں جن، بھوت، چڑیل اور اس قسم کی دیگر ماورائی مخلوقات کا مسکن بھی ایسی ہی جگہیں ہوتی ہیں اس لیے داستانوی

انداز میں کہانی لکھنے والے کے لیے کسی صورت ممکن نہیں ہوتا کہ وہ ان جگہوں کا تذکرہ نہ کرے یا ان کا ذکر تو کرے لیکن ان کو اصلی حالت میں پیش نہ کرے۔ داستانی اور ماورائی اسلوب کے لیے لازم ہوتا ہے کہ ان قدیم جگہوں کو بیان کرتے ہوئے ان پر گردشِ زمانہ سے گزرنے والے حالات کی جھلک بھی دکھائی جائے اور ان حالات کے زیر اثر ان کی شان اور رعب میں جو کمی واقع ہوئی اور ہنستا بستا مسکن جس طرح آسیب زدہ شمار ہونے لگا اس سب کی بھی جھلک دکھائی جائے۔ ناول "پری ناز اور پرندے" میں انیس اشفاق کی اس فن پر خاصی گرفت نظر آتی ہے۔ انھوں نے ان قدیم حویلیوں اور رہائش گاہوں کا ذکر اس اسلوب میں کیا ہے کہ ایک داستانی اور ماورائی فضا سامنے آنے لگتی ہے۔ ایک حویلی پر زمانے کی ستم ظریفی سے گزرنے والے حالات کا نقشہ انھوں نے اس طرح داستانی اسلوب میں کھینچا ہے:۔

> "وہ حویلی دور ہی سے ڈراؤنی معلوم ہوتی تھی۔ حویلی کا پھاٹک آدھا زمین میں دھنسا ہوا تھا۔ اس کے احاطے میں چاروں طرف گھنی جھاڑیاں تھیں اور احاطے کے بیچوں بیچ جو فوارہ بنا تھا اسے چاروں طرف سے جنگلی پودوں نے ڈھک رکھا تھا۔ اس کے برآمدے میں بہت پرانے صندوق رکھے تھے جن کی لکڑی رکھے رکھے ہر طرف سے گل گئی تھی۔ حویلی کے اندر ہر کمرے میں سیلن تھی اور ان میں نہ جانے کیا کیا جھاڑ جھنکار بھرا تھا۔ چھتوں پر جگہ جگہ جالے تھے اور دیواروں سے پپڑ جھڑ رہے تھے۔ باہری حصوں میں ہر طرف کائی جمی تھی اور چھجوں پر لمبی لمبی گھاس اگ آئی تھی۔"(۲۶)

یہ نقشہ اسی داستانی فضا کو سامنے لا رہا ہے جو ماورائی عناصر کے بیان کے لیے ضروری ہوتی ہے۔ انیس اشفاق نے یہاں کمال مہارت سے داستان کا سا انداز پیدا کیا ہے۔ انھوں نے اس ناول میں پرندوں کو ماورائی مخلوق کے طور پر پیش کیا ہے۔ اگرچہ پرندے طبعی مخلوق سے تعلق رکھتے ہیں اور ہمارے روزمرہ کے عام مشاہدے میں آتے ہیں، لیکن انیس اشفاق کے اس ناول میں پرندے بعض اوقات ایسی ماورائی مخلوق کا روپ دھار لیتے ہیں جو حقیقی زندگی سے دور نظر آتی ہیں۔ یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ اس ناول کے کرداروں میں سب سے اہم کردار پرندے ہی ہیں۔ پرندوں کے گرد ہی یہ سارا ناول گھومتا ہے۔ انیس اشفاق نے بڑی مہارت سے پرندوں کو مختلف داستانوں سے منسلک کیا ہے۔ وہ جہاں دیگر کرداروں کو پرندوں سے ہم کلام ہوتے دکھاتے ہیں وہاں بھی ایسا اسلوب بیان اختیار کرتے ہیں کہ کسی داستان کا گمان ہونے لگتا ہے۔ "پری ناز"

بھی ایک پرندہ ہے جو اس ناول کے کرداروں میں اہم کردار کے طور پر سامنے آتا ہے۔ ناول نگار اس پرندے اور اس کے مالک کے درمیان ہونے والی گفتگو سے بھی داستانی اسلوب کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ فریسہ جو ایک بچی کا کردار ہے وہ پری ناز سے یوں مخاطب ہوتی ہے:

> "پری ناز یہ سب تم سے کھیلنا چاہتی ہیں لیکن میں تمھیں پنجرے سے باہر نہیں نکالوں گی۔ باہر نکالا تو دوبارہ تم پنجرے میں واپس نہیں آؤ گی، انہیں کے ساتھ اڑ کر کہیں چلی جاؤ گی اس لیے پری ناز اپنی فریسہ کو معاف کر دو۔ وہ تمھیں کھیلنے سے روک رہی ہے۔ فریسہ اچھی لڑکی نہیں ہے لیکن پری ناز اگر میں تمھیں آزاد کر دوں تو سوچو پھر میں کس کے ساتھ کھیلوں گی، کس کے پر سہلاؤں گی، ہتھیلی پر دانہ رکھ کر کسے کھلاؤں گی اور کون اپنی چونچ سے میرے الجھے ہوئے بال سہلائے گا۔"[۲۷]

داستانی اور ماورائی اسلوب اختیار کرنے والے تخلیق کار کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ ناول میں دلچسپی برقرار رکھے۔ اس نے جو کردار تراشے ہوتے ہیں وہ عام زندگی سے ماورا ہوتے ہیں۔ انجانے کردار ہونے کی وجہ سے قاری کی ان میں دلچسپی کم ہو سکتی ہے۔ اس کمی کو دور کرنے کے لیے تخلیق کار کے پاس کہانی اور کہانی کہنے کا انداز سب سے اہم ہوتا ہے۔ وہ داستان کو اس انداز میں بیان کرتا ہے کہ قاری آگے سے آگے کی سوچ کر اس کے ساتھ ساتھ بڑھتا چلا جاتا ہے۔ انیس اشفاق نے بھی اس ناول میں یہی انداز بیان اختیار کیا ہے۔ قاری کے لیے ناول میں دلچسپی کا سامان پیدا کرنے کی طرف انھوں نے خصوصی توجہ دی ہے۔ وہ پرندوں کی دنیا میں لے جا کر اسے اس طرح منہمک کر دیتے ہیں کہ وہ داستان کے ارتقا اور آگے کے بارے میں جاننے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے۔ یہی داستانی اسلوب اختیار کرنے والا کا سب سے بڑا فن ہوتا ہے۔ اسے اس امر کا خاص خیال رکھنا ہوتا ہے کہ داستان میں کوئی ایسا جھول نہ آنے پائے جو قاری کی دلچسپی کم کرنے کا باعث بن سکے۔ یہاں بظاہر انھوں نے ایک پرندے کے قید کرنے کا تذکرہ کیا ہے لیکن فریسہ کی گفتگو کو ایسا داستانی رنگ دیا ہے جیسے کوئی کوہ قاف کی کوئی پری کسی آدم زاد کو اپنے پاس رکھنا چاہتی ہو۔ وہ اس پر مائل بہ کرم بھی ہو، اس کی دلجوئی کا سامان بھی کرتی ہو لیکن اسے اپنے سے دور کرنے سے بھی گریزاں ہو۔

داستانی اسلوب میں قدیم شہنشاہوں کا تذکرہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اگر ہم قدیم داستانوں کا جائزہ لیں تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ بادشاہوں کے شاہانہ انداز کو ان داستانوں میں بڑی مہارت سے بیان کیا گیا ہے۔ داستان نگاروں نے بادشاہوں کے عدل اور انصاف کو بھی داستانی انداز میں بیان کیا ہے۔ وہ بادشاہ اور شہنشاہ کا

ایک ایساروپ سامنے لاتے ہیں جو اپنی رعایاپر رعب اور دبدبہ رکھنے کے ساتھ ساتھ ان کی ضروریات سے آگاہ بھی ہوتا ہے اور انھیں پورا کرنے کی خصوصی کوشش بھی کرتا ہے۔ مظلوم اور بے بس طبقے سے شہنشاہوں کے سلوک سے جہاں ان کے عدل و انصاف سے آگاہی ہوتی ہے وہاں نفسیاتی طور پر قاری کی دلچسپی بھی کہانی میں بڑھ جاتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایسی داستانوں میں عموماً کمزور کردار بھی شامل ہوتے ہیں۔ داستان کی کہانی کو آگے بڑھانے کے لیے ان کرداروں کا ارتقا ضروری ہوتا ہے۔ اگر یہ کردار داستان کے آغاز میں ہی اپنی کمزوری اور بے بسی کا شکار ہو جائیں تو داستان میں ان کا وجود ختم ہو جاتا ہے۔ جس سے کہانی کا ارتقامتاثر ہو سکتا ہے۔ اس خامی کو دور کرنے کے لیے داستان نگار ان کمزور اور بے بس کرداروں کی مدد کے لیے کسی ماورائی طاقت کو سامنے لاتا ہے۔ اس کے علاوہ بادشاہوں اور شہنشاہوں کے رویوں سے بھی ان کمزوروں اور بے کسوں کی مدد کا عنصر بھی نکالا جاتا ہے۔ یہ طرز عمل داستان کو عروج کی طرف لے جاتا ہے۔ انیس اشفاق نے بھی اس ناول "پری ناز اور پرندے" میں اسی شاہی عمل سے خاصا کام لیا ہے۔ انھوں نے ناول کو داستان کا روپ دیتے ہوئے کہیں کہیں قدیم شہنشاہوں کے طرزِ حکمرانی کی عکاسی بھی داستانی اسلوب میں کی ہے۔ اس اسلوب میں انھوں نے لفظیات بھی وہی استعمال کی ہیں جو داستانی اسلوب کا خاصا ہوتی ہیں۔ وہی داستانی انداز کی تراکیب اور وہی انداز تحریر کو داستان کے قریب کرتا ہے۔ مثلاً ایک بادشاہ کے نظام عدل کی جھلک دکھاتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:۔

> "سواری کے ساتھ مظلوموں کی دادرسی کے لیے دو مقفل صندوق چلتے تھے جن پر "مشغلہ سلطانی عدلِ نوشیروانی" کے الفاظ کندہ تھے۔ ہر شخص بے روک ٹوک اپنی عرضی اس میں ڈالتا۔ سلطان عالم وہ صندوق خود کھولتے اور ہر عرضی پر شکایت کے مطابق حکم جاری کرتے اور اس حکم کی فوراً تعمیل کی جاتی۔"(۲۸)

انیس اشفاق نے یہاں داستانی اسلوب سے کام لیتے ہوئے کہانی کو بڑی مہارت سے شہنشاہی دور کی طرف موڑا ہے۔ وہ علی بخش نامی کردار کی خیانت کو سامنے لانے کے لیے یہ عرضی نویسی کا عمل کہانی میں لائے ہیں اور اس کے بعد اس علی بخش کا جو انجام ہوا وہ بھی داستانی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ جس طرح داستانوں میں غداروں اور خائن لوگوں کو سزائیں دی جاتی تھیں اسی طرح یہاں بھی انیس اشفاق نے وہی انداز اختیار کیا ہے۔ انھوں نے علی بخش کو سزا دینے کا جو انداز سامنے لانے کی کوشش کی ہے وہ بھی داستان سے میل

کھاتا ہے۔ علی بخش کی خیانت کی وجہ سے اس سے عہدہ اور مراعات واپس لے لی جاتی ہیں لیکن بادشاہ اس کے ساتھ جو رعایت برتتا ہے وہ اس ناول کو داستان سے قریب کرتا ہے۔ انیس اشفاق اس قصے کا ذکر یوں کرتے ہیں :

> "بادشاہ تک پرندوں کی خبر تو بعد میں پہنچی، خیانت کی پہلے پہنچ گئی۔ بس اسی وقت ملازمت سے برطرف کیے گئے اور تنخواہ بھی موقوف ہوئی۔ یہ بتا کر بابا بولے:"نیک دل بادشاہ نے بس اتنی رعایت کی خیانت کی رقم سے بنوائی ہوئی حویلی علی بخش کے پاس رہنے دی۔ اس واقعے کے بعد سے حویلی کے برے دن آ گئے۔ علی بخش کا ہاتھ تنگ ہوا تو جانور خانہ برہم ہوا۔ نہ نگہداروں کی تنخواہ نہ پرندوں کا دانہ اور تب سب پرندے بازار میں لائے گئے اور آدھے سے بھی کم داموں پر انھیں بیچا گیا۔ پرندوں کے ساتھ گھر کی دوسری چیزیں بھی بازار میں آنے لگیں۔"(۲۹)

داستانوی اور ماورائی اسلوب کی تشکیل میں جو عناصر اہم کردار ادا کرتے ہیں وہ کردار ہیں۔ ناول نگار کو ایسے کردار تخلیق کرنے کی ضرورت در پیش آتی ہے جو ماورائی ہوتے ہیں۔ اگر کچھ کردار ایسے بھی ہوں جو ماورائی نہ ہوں تو بھی داستانی اسلوب میں لکھنے والا تخلیق کار ان کی پیش کش ایسے ماحول میں کرے گا جو ان میں پراسراریت کا عنصر پیدا کر دے گا۔ انیس اشفاق کے اس ناول میں بھی جو کردار ملتے ہیں ان میں جن بھوت اور پریوں کے ساتھ ساتھ سب سے اہم پرندے ہیں۔ انھوں نے ان پرندوں کو داستانی انداز میں سامنے لاتے ہوئے ناول کو داستانی اور ماورائی اسلوب کے قریب کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ اکیسویں صدی کے ناولوں میں داستانوی اور ماورائی اسلوب کے حوالے سے یہ ایک اہم ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔ ناقدین ادب اردو ناول نگاری کی روایت میں موضوع اور اسلوب کے حوالے سے اس ناول کو معیاری ناولوں کی صف میں شمار کرتے ہیں۔

چار درویش اور ایک کچھوا

اردو ناول میں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مختلف تبدیلیاں واقع ہوتی آئی ہیں۔ یہ تبدیلیاں فکری و موضوعاتی حوالے سے سامنے آئی ہیں تو کہیں اسلوب اور فن کی سطح پر بھی تغیر واقع ہوا ہے۔ تبدیلی اگر ارتقا

کا باعث بنے تو وہ ہی کسی بھی صنف کے لیے مفید قرار دی جاسکتی ہے۔ اگر وہ تبدیلی مروجہ روایات اور ہیئت کو توڑے اور صنف کو ارتقا کے بجائے زوال کی طرف لے جائے تو اسے نیا تجربہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔

اردو ناول میں سید کاشف رضا کا ناول " چار درویش اور ایک کچھوا" بھی ایسے ناول کے طور پر سامنے آیا ہے جس میں ناول نگار کے اگرچہ اپنے تئیں ایک نیا تجربہ کرنے کی کوشش کی ہے کہ عالمی تناظرات، عصری تاریخ، جنس اور دیگر بہت سی چیزوں کو ایک ہی ناول میں بیان کیا گیا ہے۔ اس مقصد کے لیے انھوں اسلوب کی سطح پر بھی بیک وقت ایک سے زیادہ تجربات کیے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ اسے حقیقی معنوں میں ناول بنانے میں کامیاب نہیں ہو سکے۔

اس مقالے کے موضوع کی حدود کو سامنے رکھتے ہوئے جب ہم ناول " چار درویش اور کچھوا" کا تنقیدی جائزہ لیتے ہیں تو داستانی اور ماورائی اسلوب کے حوالے سے اس ناول کے آغاز میں اگرچہ کچھ داستانی انداز نظر آتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ ناول نگار داستان کا رنگ اختیار کیے ہوئے کہانی بیان کرنے جارہاہے تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ اس ناول کا ابتدائیہ سراسر مہمل ہے جس سے معنوی طور پر قاری کو کچھ بھی حاصل وصول نہیں ہوتا۔ اس میں راوی تشخص کے بحران کا شکار نظر آتا ہے جسے خود سمجھ نہیں آرہی کہ وہ اصل میں ہے کون۔ کبھی سر تاپا راوی، کبھی کردار، تو کبھی سر بسر مصنف۔ کہیں کرداروں کی کہانیوں کی پوٹلیوں میں سے روایتیں ٹٹولتا، راوی ہے، کہیں واقعہ کو بصارتوں میں انڈیلنا بطور کردار، شاہد تو کہیں کہانی کے کرداروں کو "اپنے کردار" کہہ کر مخاطب کرتا، مصنف بن کر سامنے آتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ناول نگار کو فن پر پوری طرح گرفت نہیں ہے۔ وہ ناول کی تکنیک کو سمجھنے سے نہ صرف قاصر رہا ہے بلکہ ناول حقیقی معنوں میں ناول بھی نہیں بن پایا۔

ناول " چار درویش اور ایک کچھوا" کا داستانی اسلوب کے تناظر میں جائزہ لیا جائے تو اس ناول میں محض چند اشارے ہی ملتے ہیں جن میں داستانی رنگ پایا جاتا ہے۔ ناول نگار ناول کے آغاز میں کوئی داستان سنانے کا سا انداز اپناتا ہے جس سے قاری ایک لمحے کے لیے یہ خیال کرنے لگتا ہے ناول نگار طلسم ہوشربا یا الف لیلہ جیسی داستانیوں کی طرح کسی بڑی داستان کا آغاز کرنے والا ہے جس میں سے کئی کہانیاں نکلیں گی۔ ناول نگار لکھتے ہیں:

"لیکن یہ بھی حقیقت ہو گی کہ آپ کی جوڑی ہوئی کہانی آپ کی کہانی ہو گی اور میری جوڑی ہوئی کہانی میری کہانی۔ یہ سوال پھر بھی باقی رہے گا کہ یہ پانچوں کردار اگر اپنی کہانی خود کہہ سکنے پر قادر ہوتے تو کیسی کہانی کہتے۔"(۳۰)

جب ناول کی کہانی شروع ہو جاتی ہے تو نہ صرف ناول آغاز ہی سے ناول نگار کے ہاتھ نکلتا دکھائی دینے لگتا ہے بلکہ داستانوی انداز میں غائب ہو جاتا ہے۔ اب جنس کے تذکرے اور چٹخارے کے ذریعے قاری کی دلچسپی ناول میں قائم رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ جنس کا تذکرہ ناول یا کسی بھی صنف میں کرنا کوئی بری یا معیوب بات نہیں ہے لیکن اس کے لیے ناول نگار یا کسی بھی تخلیق کار کو خاصی جان ماری کرنا پڑتی ہے۔ اسے زندگی کے حقائق کو مد نظر رکھتے ہوئے جنس کو ایک زندہ حقیقت کے طور پر پیش کرنا ہوتا ہے نہ کہ محض لذت اور ہوس پوری کرنے کا ذریعہ بنا کر پیش کرے۔ جہاں تک کاشف رضا کے اس ناول "چار درویش اور ایک کچھوا" کو دیکھا جائے تو اس ناول میں وہ جنس کو ایک بڑا تخلیقی حوالہ بنانے سے قاصر رہے ہیں۔ اسلوب کی سطح پر انھوں نے داستانوں کا مفرص اور مرصع اسلوب تو اختیار کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس اسلوب کے ذریعے وہ جنسی کراہت کو دور نہیں کر پائے۔ داستانی اسلوب کی ایک جھلک ملاحظہ ہو:۔

”جہاد کے جوہری بم یعنی فدائی حملے کے استاد، قاری حسین مسعود فضل اللہ کا سینہ ایمان کی حرارت سے ہر دم گرم رہتا تھا۔ لیکن ان کے قلبِ تپاں کی بدولت ان کا سارا جسم ہی اس حرارت سے مملو تھا۔ ان کے شکم کے نیچے بفضل الہیٰ دو بیضوی غدود تھے جن کی نالیوں میں نافع دین خلیوں کی افزائش بدرجہ اتم ہوتی تھی۔ یہ خلیے منوی قنیات کے ذریعے برنجی نالی میں پہنچتے پھر اور وہاں سے مجری بول میں چلے آتے۔ ایسا معجزہ مخصوص بندوں ہی کے لیے ممکن ہے کہ وہ اپنے مجری بول سے بھی دین ہی کا بول بالا کریں۔ وہ اپنی دینی حرارت و حمیت یہیں مجتمع رکھتے اور بوقتِ نفوذ اپنے قضیب کے راستے اسے فدائین کی جوفِ دبر میں پہنچا دیتے۔ سننے میں آیا ہے کہ نصرتِ ایزدی سے ان کا قضیب وقتِ جلال ان کی انگشتِ شہادت سے کہنی تک آتا تھا، سوجملہ اجواف کی تہوں تک بارودِ حمیت کی رسائی ممکن ہو جاتی تھی۔“(۳۱)

داستانوی اور ماورائی اسلوب کے حوالے سے سید کاشف رضا کا یہ ناول ناقدین کے نزدیک ایک کمزور ناول ہے۔ انھوں نے شعوری طور پر اس ناول کا اسلوب داستانی بنانے کی کوشش کی ہے اور عالمی سیاسی و سماجی تناظرات

کے مختلف واقعات کو اس میں شامل کر کے اپنے تئیں اسے عالمی ادب کے ہم پلہ بنانا چاہا ہے لیکن وہ اس میں کامیاب نہیں ہو سکے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ داستانی اور ماورائی اسلوب کے لیے جو مہارت اور جو مشاہدہ درکار ہوتا ہے، سید کاشف رضا کے ہاں وہ نظر نہیں آتا۔ اس ناول کے آغاز میں وہ کسی حد تک داستان کا رنگ دینے میں کامیاب نظر آئے ہیں تو آگے چل کر جہاں ناول میں کوئی واقعہ یا کہانی داخل ہوتی وہیں ان کا اسلوب بھی بدل جاتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ خیالات اور واقعات کا بہاؤ ان کے ہاں منتشر ہے۔ انھیں بھی اپنی اس کم مائیگی کا احساس ہے تبھی تو وہ لکھتے ہیں:

> "آپ بھی تو کہانی پڑھتے ہوئے ادھر ادھر کی باتیں سوچتے ہیں۔ ابھی بھی تو سوچ رہے ہیں نا؟ میں نے بھی ایسی باتیں سوچ لیں، اور بہت سی باتیں کر بھی لیں، تو کیا ہوا؟"(۳۲)

"چار درویش اور ایک کچھوا" میں داستانوی اور ماورائی اسلوب کے حوالے سے کچھ جھلکیاں اس ناول کے اس باب میں ملتی ہیں جس میں ارشمیدس نامی کچھوے کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ یہاں بھی وہ یہ امر سامنے لانے میں کامیاب نہیں ہوئے کہ ناول میں کچھوے کی حیثیت کیا ہے۔ وہ کوئی علامت ہے یا استعارہ ہے یا حقیقی کردار ہے۔ ناول میں کہیں بھی کچھوے کی حقیقت سامنے نہیں آتی۔ اگر ہم اسے ایک علامت کے طور پر لیں تو علامات کے لیے بھی معنی اور مفہوم لازمی ہوتے ہیں اگرچہ وہ سامنے نہیں ہوتے۔ ان کو تلاش کرنے کی ضرورت ہوتی ہے لیکن کچھوے میں ایسا کچھ نہیں۔ ناول نگار نے اس باب میں ناول کو ماورائی اسلوب میں ڈھالتے ہوئے کچھوے کی زبانی کچھ ایسے بیانات دلائے ہیں جو اس کے کردار سے آگاہی دلاتے ہیں۔ لیکن یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ناول میں کچھوے کا جو مقام ہے کیا کچھوا اپنے مقام سے انصاف کر پایا ہے یہاں ہم کچھوے کے کچھ بیانات دیکھتے ہیں جن میں اس کی ماورائیت نظر آتی ہے۔ کچھوا کہتا ہے:۔

> "جب میں مرئی وجود رکھتا تھا تو چاہتا تھا کہ جب میں کسی سے بات کر رہا ہوتا ہوں تو اس دوران میرا مخاطب مجھے نہ دیکھے۔ میں ان سے باتیں کرتے ہوئے ان کے جسم کے انتہائی دلچسپ حصوں کو دیکھنا اور دیکھتے رہنا چاہتا تھا، کیونکہ ان کے اجسام مجھے ان سے متعلق اس سے کہیں زیادہ بتاتے تھے جو وہ مجھے اپنے منہ سے بتا سکتے تھے۔ عورتوں کے لباس میں چھوٹے چھوٹے رخنے ہوتے ہیں جو ان کے چلنے پھرنے، اٹھنے بیٹھنے کے دوران کبھی فراخ ہو جاتے اور کبھی تنگ۔"(۳۳)

یہاں ناول نگار نے کچھوے کو ماورائیت کا حامل کردار بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو اس سے قبل مرئی وجود کا حامل بھی رہ چکا ہے۔ جہاں تک دوسروں کے جسم کو دیکھنے اور عورتوں کے لباس کا ذکر ہے تو ناول کی کہانی میں لگا یہ جوڑ واضح نظر آتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ناول نگار نے جان بوجھ کر جنس کا چٹخارہ دینے کے لیے کہانی کو اس نہج پر چلانا شروع کر دیا ہے کہ قاری ناول سے بد دل ہو کر اسے رکھ کر اٹھ نہ بیٹھے، کچھوا اپنی عادات وخصائل سے یہاں ایک بہت بڑا ماورائی کردار بن سکتا تھا۔ ایک علامت کے طور پر اپنا آپ منوا سکتا تھا لیکن ناول نگار اس تخلیقی تجربے سے محروم رہے ہیں۔ یہ معاملہ صرف کچھوے کے ساتھ ہی نہیں بلکہ ناول کے دیگر کرداروں کو بھی ماورائیت عطا کرتے ہوئے ناول نگار نے خاصی ٹھوکریں کھائی ہیں۔ انھوں نے ماورائیت کو محض نظروں سے اوجھل چیز کے طور پر لیا ہے جب کہ ماورائی چیزوں کے خصائص کا ادراک کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ ناول کا وہ کردار جو راوی بن رہا ہے اس کی حیثیت بھی ناول میں واضح نہیں ہو رہی اور نہ ہی کوئی ایسا اشارہ ملتا ہے جس سے ظاہر ہو کہ ناول میں اس کردار کی حیثیت اور اہمیت کیا ہے۔ اگر وہ واقعی راوی ہے تو اس کی روایت فقط واقعات کے بیان کی حد تک قابلِ قبول ہو گی۔ کسی کردار کے خوابوں اور داخلی کیفیات سے متعلق بات کرنا، جو ناول میں جابجا کی گئی ہے، اپنی حیثیت سے تجاوز کرنا ہو گا۔ کرداروں کے خوابوں اور داخلی کیفیات و محسوسات کا بیان اسی صورت میں قابلِ اعتبار ہو گا، اگر راوی کو انھوں نے اس بابت آگاہ کیا ہو۔ اس آگاہی کا حوالہ پورے ناول میں موجود نہیں۔ یہ تحریر کا وہ کچا پن ہے جو فقط تصنیفی مشقت، بار بار دہرائی اور بے رحم ادارت ہی سے دور ہو سکتا تھا۔ داستانی اور ماورائی اسلوب کے تناظر میں کسی بھی ناول کو دیکھیں تو اچھے ناول میں ایک خاص ماحول اور داستانی فضا ہوتی ہے جو واقعات اور کرداروں کو قابلِ اعتبار بناتی ہے۔ "چار درویش اور ایک کچھوا" میں مصنف ایسا ماحول اور فضا تشکیل دینے میں یکسر ناکام رہا ہے کہ جو ہر وقوعہ کی اپنی تشریح کرے، ایک ایسی تشریح جس پر قاری اس فضا کے زیرِ اثر بے چون وچرا ایمان لے ائے۔ ایسے ماحول کے مفقود ہونے سے اس ناول کے واقعات لحظہ لحظہ چیلنج ہوتے ہیں۔ اس ناول میں ناول نگار کچھوے کو ایک ایسے ماورائی کردار کے طور پر سامنے لانے کی کوشش کر رہے ہیں جو پس پردہ رہ کر بہت سے امور انجام دے سکتا ہو، لیکن حقیقت کی نظر سے دیکھا جائے تو کچھوے کی زبانی ہی وہ یہ بات سامنے لاتے ہیں کہ وہ کچھوے کو دوسروں کی نظروں سے غائب رہنے کو ہی ماورائیت سمجھ بیٹھے ہیں، ماورائی کرداروں کے اوصاف کچھوے میں پیدا نہیں ہو سکے۔ کچھوا اپنا تعارف کراتے ہوئے کہتا ہے:۔

"یہی میرا رزق تھا اور میں بس اسی پر قانع۔ لیکن لوگوں خصوصاً عورتوں کو جلد ہی میری دیدہ وری کا پتا چل جاتا اور وہ مجھ سے محتاط رہنے لگتیں۔ اپنے سبجیکٹ کے اس سمٹاؤ سے میں بہت تنگ تھا اور چاہتا تھا کہ میرے انہیں دیکھنے کے دوران وہ مجھے نہ دیکھیں۔ بالآخر کامیابی ملی اور میں بصری حقیقت سے معدوم ہو گیا۔"[۳۴]

یہاں ایسی کوئی نشانی، کوئی بات یا اشارہ تک نہیں ملتا کہ وہ کون سا عمل تھا جس کے ذریعے ایک مرئی چیز ماورائی ہو کر دوسروں کی نظروں سے اوجھل ہو گئی ہے۔ بصری حقیقت سے معدوم ہونے کے بعد کیا کچھوے میں ماورائی خصائص پیدا ہو سکے ہیں؟ اس کا جواب یقیناً نفی ہے۔ وہ ماورائی کردار بننے کے بعد کن چونچلوں میں پڑتا ہے، اسی کی زبانی ملاحظہ ہو:

"میں ہوں وہ بیرو میٹر جو جاوید اقبال کی یا کسی بھی اور مرد کی، عورت کے لئے پسندیدگی کی اصل پیمائش کر سکتا ہے۔ میں کبھی اس عورت کی مسکراہٹ کو دیکھتا ہوں، کبھی اس کے ہونٹوں کو۔ یہ میں ہوں جو سوچتا ہوں کہ اس عورت کے چہرے پر کس جگہ کا بوسہ لینا مناسب رہے گا۔ یہ میں ہوں جو عورتوں کی ہڈیوں کی مضبوطی دیکھ کر انہیں کڑ کڑانے کی تمنا کرتا ہوں۔ ان کی گولائیوں کو دیکھنے کے لئے اپنا سر اٹھاتا ہوں اور اٹھائے ہی چلا جاتا ہوں۔"[۳۵]

ناقدین کے مطابق جنسی خواہشات کو ابھارنے والا یہ کردار کسی طور پر اپنا آپ منواتا نظر نہیں آتا۔ ماورائی کردار دنیا کے بڑے بڑے تخلیق کاروں نے تخلیق کیے ہیں اور وہ ان سے ایسے کام لیتے ہیں جو حقیقی دنیا کے مرئی کرداروں کے بس کا روگ نہیں ہوتے، سید کاشف رضا اس حقیقت سے واقف ضرور ہیں لیکن وہ اس ماورائی کردار سے محض اس بچے کا سا کردار لے پائے جو جوانی کی طرف بڑھ رہا ہو اور کہیں جنسی اختلاط کو دیکھتے ہوئے ڈر اور خواہش کے زیر اثر چھپ چھپ کر دیکھ بھی رہا ہو اور لذت بھی حاصل کر رہا ہو۔ کچھوا جب مرئی حیثیت سے ماورائی حیثیت میں ڈھلتا ہے تو وہ دوسروں سے چھپنے کی کوشش کرتا ہے، پوشیدگی کا اصل مفہوم جو ماورائی کرداروں کا خاصا ہوتا ہے، کچھوے میں نظر نہیں آتی۔ اس کا دوسروں کی نظروں سے اوجھل ہونا اس کی ماورائیت سے زیادہ خود کو چھپانے کی کوشش قرار پاتی ہے۔ کچھوے کا ایک اور بیان دیکھیے جس سے اس کے کردار کو تفہیم میں مزید آسانی ہوتی ہے:

"یہ میں ہوں جو ان کے دوپٹوں میں داخل ہوتا، چادروں میں گھس جاتا، لباس کے مہین سے مہین رخنے سے اپنی خوراک حاصل کرتا، ان کے پنڈلیوں کے بال دیکھتا، ان کی ملائمت یا سختی کا اندازہ لگاتا، ان کے ننگے بازؤں پر ہاتھ پھیرتا، ان کی گدی سے اٹھنے والی مہک سے سانسیں بھرتا، ان کے گدیلے کولہوں پر سے اپنی ہتھیلی پھیرتا چلا جاتا ہوں"(۳٦)

چار درویش اور ایک کچھوا کاشف رضا کا یہ ناول معاصر انسان کی بے چارگی اور بے بسی کا بیان ہے۔ تنگ نظری، معاشرتی جبر، گھٹن ہمارے معاشرے پر بری طرح اثر انداز ہو رہی ہے۔ انسانی کردار اپنی جہدِ مسلسل سے حالات کو بدلنے میں کوشاں ہیں لیکن جلد ہی یہ احساس کہ ان کی کاوشیں بے اثر ہو رہی ہیں، تکلیف دہ ہے۔ ناول نگار نے ناول کے کرداروں کے ناموں کے ذریعے ناول میں علامتی جہت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ بعض مقامات پر یہ احساس بھی شدت سے ہوتا ہے کہ ناول نگار نے کرداروں کے واقعات کو زبردستی۔۔۔ کی کوشش کی ہے۔

مجموعی طور پر یہ ناول نہ صرف اردو کا کمزور ناول قرار پاتا ہے بلکہ ناول نگار اس میں داستانوی اور ماورائی اسلوب کو بہتر انداز میں برتنے سے بھی قاصر رہے ہیں۔ اگرچہ انھوں بعض جگہوں پر داستان کا سا رنگ اختیار کرنے کی کوشش کی ہے بعض کرداروں کو ماورائی کرداروں کے طور پر سامنے لانے کی سعی کرتے نظر آتے ہیں لیکن وہ اس میں مکمل طور پر کامیاب نہیں ہو سکے۔

اردو میں داستانوی اور ماورائی اسلوب کے تناظر میں اکیسویں صدی کے ان ناولوں کے تنقیدی مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اردو ناول ایک صدی سے زیادہ عرصہ گزرنے کے باوجود داستان کے اثرات سے مکمل طور پر نہیں نکل سکا۔ جس طرح داستان اور داستانوی کردار انسانی زندگی کا خاصا بن چکے ہیں اسی طرح یہ کردار اور داستانوی عناصر اردو کی دیگر اصناف کے ساتھ ساتھ ناول میں بھی اپنا آپ دکھاتے رہتے ہیں۔ اکیسویں صدی میں جدید ٹیکنالوجی اور تیز ترین ترقی کے باوجود داستان کی اہمیت کم نہیں ہوئی۔ ٹیکنالوجی کے اس دور میں جب بہت سے اسرار کی حقیقت کھلتی جا رہی ہے آج بھی ماورائی عناصر اپنی اہمیت کو قائم رکھے ہوئے ہیں یہی وجہ ہے کہ ناول جو زندگی کا عکاس ہوتا ہے، اس داستانوی اور ماورائی اسلوب کو آج بھی اختیار کیے ہوئے۔

حوالہ جات

۱۔ وقار عظیم، سید، فن اور فنکار، لاہور: اردو مرکز، ۱۹۶۶، ص ۵۴

۲۔ علی عباس حسینی، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، دہلی، دہلی پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۸، ص ۷۶

۳۔ حبیب اللہ، پروفیسر، اردو داستان کا تنقیدی مطالعہ، لاہور: مکتبہ دانیال، ۲۰۰۷، ص ۵۱

۴۔ مجتبیٰ حسین، اردو ناول نگاری کا ارتقا، دہلی، دہلی پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳، ص ۸۷

۵۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، اردو داستان کا فنی تجزیہ، مشمولہ، پاکستانی ادب۔ تنقید، ایس ٹی پرنٹرز، ۱۹۸۲ء، ۲۰۵

۶۔ وقار عظیم، سید، فن اور فنکار، لاہور: اردو مرکز، ۱۹۶۶، ص ۶۷

۷۔ Melan Kundera, "The Art Of The Novel", Harper & Row Publishers, New York, 1st, 1988.

۸۔ ناصر عباس نیر، لسانیات اور تنقید، پورب اکادمی، اسلام آباد، اول، ۲۰۰۹، ص ۲۲۲

۹۔ آصف فرخی، عالم ایجاد، شہر زاد، کراچی، ۲۰۰۴، ص ۱۸۰

۱۰۔ وارث علوی، بورژواژی، گجرات اردو اکادمی، گاندھی نگر، گجرات، ۱۹۹۰، ص ۶۴

۱۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ساحری، شاہی، صاحب قرانی، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ص ۲۹

۱۲۔ ایضاً، ص ۷۱

۱۳۔ اطہر بیگ مرزا، صفر سے ایک تک، سانجھ پبلی کیشنز، لاہور، اشاعتِ دوم، ۲۰۱۲ء، ص ۷

۱۴۔ ایضاً، ص ۳۰۶

۱۵۔ ایضاً، ص ۲۶۴

۱۶۔ ایضاً، ص ۲۹۰

۱۷۔ ایضاً، ص ۲۷۲

۱۸۔ ایضاً، ص ۶۲

۱۹۔ عابد علی عابد، سید، اسلوب، سنگ میل پبلشرز، لاہور، ۲۰۱۲، ص ۳۰

۲۰۔ انیس اشفاق، پری ناز اور پرندے، عکس پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۹ء، ص ۱۶

۲۱۔ ایضاً، ص ۲۰

۲۲۔ ایضاً، ص ۲۵

۲۳۔ ایضاً، ص۲۶

۲۴۔ ایضاً، ص۴۰

۲۵۔ ایضاً، ص۸۷

۲۶۔ ایضاً، ص۸۷

۲۷۔ ایضاً، ص۱۲۲

۲۸۔ ایضاً، ص۱۴۵

۲۹۔ ایضاً، ص۱۴۷

۳۰۔ کاشف رضا، سید، چار درویش اور ایک کچھوا، مکتبہ دانیال، کراچی، ۲۰۱۸ء، ص۴

۳۱۔ ایضاً، ص۱۶۶

۳۲۔ ایضاً، ص۵

۳۳۔ ایضاً، ص۱۹۴

۳۴۔ ایضاً، ص۲۰۳

۳۵۔ ایضاً، ص۲۰۷

۳۶۔ ایضاً، ص۲۱۱

ماحصل

(تحقیقی نتائج، سفارشات کتابیات)

تحقیقی نتائج

اکیسویں صدی کا آغاز عالمی سطح پر بالخصوص پاکستان میں خاصا ہنگامہ خیز ثابت ہوا۔ پاکستان میں اس وقت جمہوریت کے بجائے مارشل لائی اثرات نمایاں تھے جس کے زیر اثر دیگر شعبہ ہائے زندگی کے ساتھ ساتھ ادب پر بھی گہرے اثرات مرتب ہو رہے تھے۔ دوسری طرف عالمی منظر نامے پر نگاہ دوڑائی جائے تو وہاں بھی صورت حال میں خاصی ہلچل نظر آتی ہے۔ بیسویں صدی کے آخر میں ہونے والے نائن الیون کے واقعے نے دنیا کو ایک نئے ڈھب پر ڈال دیا تھا۔ اس کے علاوہ افغان جنگ اور عرب کے خطے کے حالات میں خاصی تبدیلیاں دیکھنے کو ملیں۔ ان سب حالات نے عالمی سیاست کے ساتھ سماجی منظر نامے کو بھی خاصا متاثر کیا اور جس کے اثرات ادب پر بھی پڑے۔

اصناف ادب کو دیکھا جائے تو ناول ایسی صنف کے طور پر سامنے آتا ہے جس میں تاریخی، سماجی، سیاسی، ثقافتی، تہذیبی روایات اور اقدار کو اپنے دامن میں سمونے کی گنجائش سب سے زیادہ ہوتی ہے۔ یہ ایسی صنف ہے جس کا کینوس خاصا وسیع ہوتا ہے۔ناول نگار کسی بھی عہد کو موضوع بناتے ہوئے اس عہد اور اس سے ماقبل کے تہذیبی اور تاریخی حقائق کو یوں منظر عام پر لاتا ہے کہ ناول کی کہانی میں سمو کر وہ تاریخ کے ساتھ ساتھ ادب کا حصہ بھی بن جاتے ہیں۔اکیسویں صدی کے سیاسی و سماجی حالات نے اردو ناول میں فکری اور موضوعاتی حوالے سے تنوع پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ فنی اور اسلوبیاتی حوالے سے بھی خاصا تنوع پیدا کیا۔ بہت سے ایسے ناول نگار سامنے آئے جنھوں نے اردو ناول کو اسلوب کے حوالے سے نئی جہتوں سے آشنا کیا۔

اسلوب کسی بھی تخلیق کار کے لیے بنیادی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ تخلیق کار کا مشاہدہ خواہ کتنا ہی وسیع کیوں نہ ہو، وہ سماجی و سیاسی حالات کے بارے میں کتنا ہی حساس طبع کیوں نہ ہو، اس کے گرد سماجی اور تہذیبی روایات و اقدار کی کتنی ہی شکست وریخت کیوں نہ ہو رہی ہو، وہ اس وقت تک کامیاب تخلیق سامنے نہیں لاسکتا جب تک وہ ان سب چیزوں کو منفرد اور انوکھے انداز میں بیان کرنے کی صلاحیت سے مالا مال نہ ہو گا۔ اسلوب ہی وہ زینہ ہے جس پر چڑھ کر ناول نگار اور دیگر

تخلیق کار اپنی پہچان کرواتے ہیں اور اپنے معاصرین میں انفرادیت حاصل کرتے ہیں۔ اسلوبِ بیان جہاں تخلیق کی پہچان بنتا ہے وہاں تخلیق کار کے ادبی مقام و مرتبے کے تعین کی راہ بھی ہموار کرتا ہے۔ ناول کے لکھاری کے لیے تو اسلوب کی اہمیت اور بھی زیادہ ہو جاتی ہے کہ اس تخلیق کار نے ایک وسیع کینوس کی حامل صنف کے ساتھ وقت گزارنا ہوتا ہے۔ اس نے سماجی و سیاسی حالات کو اپنے منفرد اسلوب کے ذریعے ہی قارئین کے سامنے پیش کرنا ہوتا ہے۔ اگر وہ چیزوں کا مشاہدہ کرنے میں تو مہارت رکھتا ہے، اور اپنے مشاہدات کو موزوں ترتیب دینے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے لیکن ان کے اظہار کے لیے اچھے اسلوب کی تشکیل پر قدرت نہیں رکھتا تو اس کی ساری محنت اکارت چلی جائے گی۔ قاری کو لکھاری کے خیالات، احساسات، مشاہدات، جذبات اور تخیل سے آگاہی دلانے والی چیز اسلوب ہی ہے۔ قاری نے وہی پڑھنا ہوتا ہے جو اس کے سامنے قرطاس پر موجود ہوتا ہے۔ یہ مکمل طور پر تخلیق کار ہی کی ذمہ داری ہے کہ وہ اپنے خیالات و افکار کو کس طرح قاری کے سامنے پیش کرتا ہے۔ یہی انداز بیان تخلیق کے کامیاب اور معیاری ہونے کا فیصلہ کرتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ناول کو مقبول بنانے اور اس کا معیار و مرتبہ متعین کرنے میں اس کا اسلوب اہم کردار ادا کرتا ہے۔

اسلوب کی تشکیل تخلیق کار کی شخصیت سے پھوٹتی ہے۔ جس طرح کسی تخلیق کار کی شخصیت اپنے عہد کے سیاسی و سماجی حالات سے متاثر ہوتی ہے اور اس کے اثرات اس کے اسلوب پر بھی پڑتے ہیں۔ یہی اثرات آگے چل کر تخلیق کا معیار مقرر کرنے میں معاونت کرتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اسلوب نہ صرف شخصیت کا عکاس ہوتا ہے بلکہ تخلیق کے تناظر میں کسی تخلیق کار کے ادبی مقام و مرتبے کے تعین میں بھی اسلوب ہی ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ اسی سے تخلیق اور تخلیق کار دونوں کے ادبی مقام و مرتبے کے حوالے سے آگاہی حاصل ہوتی ہے۔

مصنف یا تخلیق کار کی شخصیت کے ساتھ ساتھ اسلوب کی تشکیل میں دیگر بہت سے عناصر بھی حصہ لیتے ہیں۔ سیاسی و سماجی تناظرات کو دیکھا جائے تو ہر عہد کا سیاسی و سماجی منظرنامہ بھی اس

عہد کا اسلوب تشکیل دینے میں نمایاں کام کرتا ہے۔ وہ دور جو آمریت کے زیر اثر ہوتا ہے اس میں زبان و بیان پر لگنے والی پابندیوں کے اثرات ادب پر فکری حوالے سے پڑنے کے ساتھ ساتھ ادب کے فن اور اسلوب کو وہ بھی متاثر کرتے ہیں۔ آمریت کے دور میں نافذ ہونے والی زبان و بیان کی پابندیاں تخلیق کاروں کو ایسے اسلوب کی طرف متوجہ کرتی ہیں جس میں تخلیق کار ذومعنی یا علامتی انداز میں اپنی بات کہہ بھی جائے اور آمریت کے عتاب سے بھی محفوظ رہے۔ یوں ہم دیکھتے ہیں کہ ایسے ادوار میں علامت نگار اور ذومعنویت پر مبنی اسلوب تشکیل پانے لگتا ہے اور یہ اُس عہد کا نمائندہ اسلوب بن کر ابھرتا ہے۔

سیاسی و سماجی حالات کے ساتھ صنف کے تقاضے بھی اسلوب کی تشکیل میں اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔ ہر صنف ادب کا اپنا ایک خاص اسلوب ہوتا ہے جو اس صنف کی پہچان بنتا ہے۔ دیگر اصناف ادب میں کسی ایک خاص صنف کے اسلوب کی خصوصیات اضافی خوبیاں تو شمار کی جاسکتی ہیں لیکن مخصوص اسلوب صرف ایک ہی صنف کا ہوگا۔ یوں ہم دیکھتے ہیں کہ سفرنامے کا اسلوب انشائیے سے مختلف ہوگا۔ اگر کوئی سفر نامہ نگار انشائیے کے اسلوب کے خصائص کا حامل اسلوب تشکیل دیتا ہے تو اس سے وہ سفر نامہ انشائیہ نہیں بن جائے گا بلکہ انشائی اسلوب کے خصائص اس سفرنامے کے اسلوب کے اضافی خصائص شمار ہوں گے۔ اسی طرح غزل کا اسلوب مرثیہ کے لیے استعمال نہیں ہوسکتا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ماحول اور تخلیق کار کے ساتھ ساتھ صنف کے تقاضے بھی اسلوب کو متاثر کرنے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

اکیسویں صدی کا آغاز جس طرح ہنگامہ خیز ہوا اسی طرح آگے چل کر زندگی کے دیگر شعبوں کی طرح ادب میں فکری اور فنی حوالے سے آنے والی تبدیلیوں نے اسلوب کو بھی متاثر کیا۔ سماجی سطح پر سائنسی اشیا کے کثرت استعمال کی وجہ سے ادب میں بھی الفاظ کے استعمال میں تبدیلی آئی۔ بہت سی سائنسی اصطلاحات اور الفاظ اردو ادب کی زینت بنتے چلے گئے۔ اس کے علاوہ مختلف

تخلیق کاروں کے شخصی رویوں اور رجحانات نے بھی اسلوب میں خاصا تنوع پیدا کیا۔ زیر نظر مقالے میں اکیسویں صدی کے اسلوب کے ان رجحانات کی تفہیم کی کوشش کی گئی ہے۔

اکیسویں صدی میں اسلوب کے حوالے سے جو رجحانات سامنے آئے ان میں سے ایک اہم رجحان بیانیے (زبان کے حوالے سے) کا ہے۔ سماجی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں اور تحرک کی وجہ سے تخلیق کار کسی ایک خاص جہت کے بجائے ایک ایسے اسلوب میں خامہ فرسائی کرنے لگے جس میں متنوع جہات کی آمیزش سے اسلوب تشکیل دینے کا کام کیا جانے لگا۔ دیگر اصناف ادب کی طرح اردو ناول بھی ان رجحانات سے خاصا متاثر ہوا۔ اردو ناول میں بیانیہ اسلوب (Narration) کے حوالے سے بہت سے اچھے اچھے ناول لکھے گئے جنھوں نے اردو ناول نگاری کی روایت کو مضبوط بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ زیر نظر مقالہ میں اس بیانیہ اسلوب کے تناظر میں جن ناولوں کا انتخاب کیا گیا ان میں اختر رضا سلیمی کا ناول "جندر"، عاطف علیم کا ناول "گرد باد" اور محمد حفیظ خان کا "انواسی" شامل ہے۔

اختر رضا سلیمی کا ناول "جندر" جدید عہد کے نمائندہ ناولوں میں شمار ہوتا ہے۔ ناول نگار نے ایک جندر کو جس طرح تحرک اور اس کی کوک کو جس طرح زندگی کا استعارہ بنا کر پیش کیا ہے وہ قاری کی توجہ اپنی جانب مبذول کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ قدیم روایات کو سامنے لانے اور جدید عہد سے ہم آہنگ کرنے میں ناول نگار نے خاصی محنت کی ہے۔ جندر کا جو سب سے اہم وصف ہے وہ یہ ہے کہ ناول نگار نے انتہائی مہارت سے جندر جیسی چیز کو زندگی بنا کر پیش کیا ہے۔ چند کرداروں کی مدد سے تشکیل دیا جانے والا یہ ناول جندر کی صورت میں قدیم روایات کو ایک منفرد انداز سے سامنے لاتا ہے۔ بیانیہ اسلوب کی عمدہ مثال جندر کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ ناول نگار نے مہارت سے جندر کا اسلوب تشکیل دیا ہے۔ اس اسلوب کی بڑی خاصیت اس کا کثیر الجہت ہونا ہے۔ اختر رضا سلیمی نے ایک طرف جدید عہد کے روایتی اسلوب کو مد نظر رکھا ہے تو دوسری طرف جندر ہمیں قدیم عہد کی روایات اور اقدار سے بھی روشناس کراتا ہے۔ آگاہی کے اس عمل میں اختر

رضا سلیمی نے جو اسلوب بیان اختیار کیا ہے وہ بھی اس عہد سے میل کھاتا ہے۔ اگرچہ اس ناول میں کرداروں کا زیادہ ہجوم اکٹھا نہیں کیا گیا تاہم جو کردار ہیں وہ روایتی انداز میں بات چیت کرتے ہیں کہیں بھی تصنع کا عنصر ناول میں نظر نہیں آتا۔ خود کلامی اور واحد متکلم کے انداز میں لکھا گیا یہ ناول ہمیں اسلوب کی رعنائی سے آگاہ کرتا ہے۔ اختر رضا سلیمی نے اس ناول کے اسلوب میں زیادہ سے زیادہ سادگی اور روانی کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اسلوب میں استعمال ہونے والی تشبیہات اوراستعارات اس روانی میں بہتی چلی جاتی ہیں اور کہیں بھی قاری کو ابلاغ کے مسائل کا سامنا کرنا نہیں پڑتا۔ مجموعی طور پر جندر کا اسلوب روایتی اسلوب بھی ہے اوراس میں بہت کچھ نیا بھی ہے۔ اسی ندرت نے اس ناول کو اہم ناول بنایا ہے۔ مختصر ضخامت کا یہ ناول اپنے منفرد موضوع اور متنوع اسلوب کی وجہ سے اردو ناول نگاری کی صف میں نمایاں مقام کا حامل نظر آتا ہے۔

عاطف علیم کا ناول گرد باد بھی بیانیہ اسلوب کی عمدہ مثال ہے۔ اس ناول میں جو کہانی بیان کی گئی ہے ناول کا اسلوب ہر حوالے سے کہانی کا ساتھ دیتا ہوا نظر آتا ہے۔ عاطف علیم کا اہم وصف یہ ہے کہ وہ کچھ کہنا چاہتے ہیں وہ کسی موزوں کردار کے ذریعے بڑی آسانی سے کہہ جاتے ہیں۔ ان کے ہاں بناوٹی انداز نہیں ہے۔ اصلیت اور جامعیت کے ساتھ تشکیل دیا گیا ان کے اس ناول میں بیانیہ اسلوب کے خصائص ملتے ہیں۔ اس ناول میں عاطف علیم زندگی کے فلسفے کو بڑی مہارت سے بیان کرتے ہیں۔ گرد باد کو وہ کہیں تو ایک استعارے کے طور پر استعمال کرتے ہیں تو کہیں زندگی کا چکر بھی گرد باد سے مشابہت کھانے لگتا ہے۔ گویا یہ گرد باد ایک ایسا استعارہ بن کر سامنے آتا ہے جو زندگی کے بہت سے لوازمات پر محیط نظر آتا ہے۔ اس میں زندگی بڑھتی، پھلتی اور ارتقا کا سفر طے کرتی نظر آتی ہے۔ عاطف علیم نے اس ناول میں جو اسلوب اختیار کیا ہے وہ متنوع جہات کا حامل ہے۔

بیانیہ اسلوب کے حوالے سے محمد حفیظ کا ناول " انواسی " بھی اہم ناول قرار پاتا ہے۔ اس ناول میں انھوں نے سرائیکی خطے کی بود و باش کو بیان کرتے ہوئے انگریز کے دور کے ایک واقعے

کو بنیاد بنا کر ناول کی کہانی تشکیل دی ہے۔ قاری کو اس حقیقت سے روشناس کرایا ہے کہ وقت کے بہاؤ کے ساتھ لوگوں کی سوچ میں کیا تبدیلی واقع ہوتی جاتی ہے کس طرح وہ اپنے پرکھوں کی میتو ں کے رکھوالے بن کر سامنے آتے ہیں۔ ناول کی کہانی کی وسعت اپنی جگہ اہم ہے لیکن انواسی کا اسلوب مختلف جہات کا احاطہ کرتا نظر آتا ہے۔اس ناول میں ناول نگار کے ہاں اسلوب کی سطح پر خاصی محنت دکھائی دیتی ہے۔ انھوں نے جو تشبیہات استعارات استعمال کیے ہیں وہ نمایاں ہونے کے ساتھ ساتھ ناول نگار کے مافی الضمیر کی ترسیل قاری تک بڑی آسانی سے ممکن بناتے ہیں۔ اسی طرح استعارات میں بھی مفہوم کی وضاحت کے لیے بہت کچھ موجود ہوتا ہے۔ ناول نگار کے ہاں محاورات، ضرب الامثال اور دیگر فنی اوراسلوبی لوازمات کو بڑی مہارت سے برتا گیا ہے۔ محمد حفیظ خان نے انواسی میں اسلوب کی سطح پر جو نئے تجربات کیے ہیں ان کو دیکھا جائے تو وہ کسی ایک روایتی اسلوب کی پیروی کرتے نظر نہیں آتے بلکہ ناول کی کہانی اوراس کے کردار جس انداز میں بات کرنا چاہتے ہیں یا جس انداز میں ان کی بات چیت اور ناول کے دیگر عناصر آگے بڑھنا چاہیے تھے انھوں نے اسی انداز میں آگے بڑھائے ہیں۔ کہیں بھی یہ معلوم نہیں ہوتا کہ ناول میں کوئی چیز ٹھونسی گئی ہے یا کہانی اپنے محور سے ہٹ گئی ہے۔ اسلوب کی سطح پر ناول نگار کی کامیابی کے لیے امر خاصا ضروری ہوتا ہے کہ وہ کہانی کو اس انداز میں آگے چلا کر لے جائے کہ اسلوبی تجربات کرتے ہوئے بھی کہانی فطری انداز میں آگے بڑھتی دکھائی دے۔ اگر کہانی اسلوب کی الجھنوں میں الجھ کر رہ جائے تو ناول میں تفہیم کے مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ محمد حفیظ خان کے ناول " انواسی "کا اسلوب بیانیہ روانی اور تسلسل کا بہترین نمونہ ہے۔ " انواسی " میں ہمیں اسلوب کے کئی تجربات ملنے کے باوجود ناول کی کہانی کو رواں رکھنے کی اہم کوشش کی گئی ہے۔ جگہ جگہ تجسس سے کہانی میں قاری کی دلچسپی پیدا کرنے کی کوشش کی گئ ہے۔ یہی تسلسل اور تجسس اس ناول کو اہم ناول بنانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ سرائیکی زبان کی مقامی بولی کے الفاظ سے مزین " انواسی " کا اسلوب بھی معاصر عہد میں اہمیت کا حامل ہے۔

اکیسویں صدی کے ناولوں کی اسلوبی جہات میں ایک جہت داستانوی اورماورائی اسلوب بھی ہے۔ داستانیں زمانہ قدیم سے ہمارے ادب اور سماج کا حصہ چلی آرہی ہیں۔ اسفار سے لے کر دربار تک ہر جگہ داستان کا راج رہا ہے۔ سترھویں اور اٹھارویں صدی میں اسی داستان سے ہی دیگر بہت سی اصناف ادب نے جنم لیا۔ آج بھی ہم دیکھتے ہیں کہ اکثر نثری اور منظوم اصناف ادب پر داستانوں کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ داستانوں میں بیان کیے جانے والے ماورائی قصوں نے بھی ادب کو فکری اور فنی دونوں حوالوں سے خاصا متاثر کیا۔ یہی وجہ ہے کہ صدیاں گزرنے کے باوجود اردو ادب خاص طور پر اردو ناول کے اسلوب ا ورفکر میں داستانی اورماورائی اسلوب کا غلبہ نظر آتا ہے۔ بہت سے ناول نگا رایسے ہیں جو جدید عہد میں ناول نگاری کرتے ہوئے بھی داستانوی ا ورماورائی اسلوب استعمال کرتے ہیں۔اکیسویں صدی میں لکھے جانے والے ناولوں میں بھی اس اسلوب کی جھلکیاں دیکھی جاسکتی ہیں۔

اس مقالے کے موضوع کی حدود کو مدنظر رکھتے ہوئے داستانوی اورماورائی اسلوب کے تناظر میں جن ناولوں کا انتخاب کیا گیا ان میں مرزا اطہر بیگ کا "صفر سے ایک تک"، انیس اشفاق کا " پری ناز اور پرندے" اور سید کاشف رضا کا " چہار درویش اور کچھوا" شامل ہیں۔ ان ناولوں کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا اطہر بیگ اورانیس اشفاق نے اس اسلوب میں ناول لکھتے ہوئے خوب محنت کی ہے اور ایسا داستانوی اورماورائی اسلوب تخلیق کرنے میں کامیاب رہے ہیں جو اسلوب کے حقیقی تقاضوں پر پورا اترتا ہے، لیکن سید کاشف رضا کے ہاں اگرچہ ناول میں داستانوی اور ماورائی اسلوب کی جھلکیاں ملتی ہیں تاہم ناقدین کے نزدیک وہ اس اسلوب سے پورا انصاف کرنے سے قاصر رہے۔ ان کے ناول میں یہ اسلوب جہاں کہیں استعمال ہوا ہے اس میں زیادہ مہارت دکھائی نہیں دیتی۔ یہاں یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ سید کاشف رضا نے اس ناول کے جو کردار تخلیق کیے ہیں وہ کافی حد تک داستانوی اورماورائی کرداروں سے تعلق رکھتے ہیں اوران کی حرکات وسکنات سے ہمیں داستانوی اورماورائی ماحول کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔

مرزا اطہر بیگ کا ناول " صفر سے ایک تک " اکیسویں صدی میں اردو ناولوں میں اہم مقام و مرتبے کا حامل ناول ہے۔ اس ناول کے موضوع کے ساتھ ساتھ اس کا اسلوب بھی منفرد اسلوب ہے جو داستانوی اور ماورائی اسلوب کی عمدہ مثال قرار دیا جاسکتا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے داستانوی اور ماورائی اسلوب کو حقیقی تناظر میں اختیار کیا ہے۔ کہیں تصنع کا عنصر یا جان بوجھ کر ناول میں داستانوی رنگ اور ماورائی فضا ٹھونسی ہوئی معلوم نہیں ہوتی۔ ناول کے کردار اگر داستانوی انداز میں بات کرتے ہیں یا ماورائی ماحول کا سامنا کرتے ہیں تو اس کے لیے حقیقی انداز میں ناول کے اندر ہی فضا تخلیق کی گئی ہے۔ یہ ایسی ماورائی فضا ہے جو قاری کو حقیقی معنوں میں ماورائی ماحول میں لے جاتی ہے۔ یہی اس ناول کی کامیابی کا راز ہے کہ ناول نگار حقیقی فضا کی تشکیل کرنے کی کامیاب کاوش کی۔ ناول نگار نے ناول میں جہاں ماورائی ماحول پیدا کیا ہے، وہ ایسا ہے کہ اگر قاری کو ماورائی ماحول میں لے جایا جائے تو وہ اجنبیت محسوس نہیں کرے گا بلکہ ناول کا ماورائی ماحول ہی اسے باہر بھی ملے گا۔ یوں مرزا اطہر بیگ کے ہاں اس ناول کو داستانوی اور ماورائی اسلوب میں بیان کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

انیس اشفاق کا ناول " پری ناز اور پرندے " بھی اکیسویں صدی کے ناولوں میں داستانوی و ماورائی اسلوب کے حوالے سے اہم ناول قرار پاتا ہے۔ انیس اشفاق کا اعجاز یہ ہے کہ انھوں نے ناول میں شروع سے آخر تک پری ناز اور پرندوں کے ایسے کردار تخلیق کیے ہیں اور ان کو اس طرح ناول میں برتا ہے کہ قاری پورے ناول میں خود کو کسی داستان سے منسلک پاتا ہے۔ اسے یوں معلوم ہوتا ہے جیسے وہ کسی ماورائی ماحول میں کھڑا پرندوں اور انسانوں سے ہمکلام ہے اور ہر لمحہ اس پر اس ماورائی فضا کا سحر طاری ہوتا جارہا ہے۔ بعض جگہوں پر ہمیں داستانوں کے معروف کردار جن بھوت اور پریاں بھی ملتی ہیں جن سے ناول کی داستانوی اور ماورائی فضا کے سحر میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ ان داستانوی اور ماورائی کرداروں کے علاوہ انیس اشفاق نے اس ناول میں انسانوں کے جو کردار تخلیق کیے ہیں ان کو بھی داستانوی رنگ میں رنگ دیا ہے۔ درباروں کا ماحول، عرضی نویسی

اور دیگر بہت سے ایسے امور یہ کردار سرانجام دیتے ہیں جن سے داستانوی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ انیس اشفاق کے اس ناول کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ داستانوں کے اسرارورموز سے بخوبی آگاہ ہونے کے ساتھ ساتھ ان لوازمات سے بھی پوری طرح واقف ہیں جو کسی داستان کے لیے ضروری ہیں۔ انسانوں کا داستانوں میں کرداراور داستانوی کرداروں سے انسانوں کے معاملات سے آگاہی ہی اس ناول کو داستانوی اورماورائی اسلوب کا حامل ناول قرار دیتے ہیں۔

اکیسویں صدی میں لکھے گئے ان ناولوں کا مطالعہ کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اردو ناول پر سے داستانوں کے اثرات طویل زمانی عرصہ گزرنے کے باوجود کم نہیں ہوئے۔داستان چوں کہ مشرقی ماحول کا اہم خاصا ہے اورآج بھی کسی نہ کسی صورت میں لوگوں کی داستان سے وابستگی قائم ہے۔اس کے علاوہ جن، بھوت اور پریوں پر آج بھی ہمارے سماج میں اعتقاد ملتا ہے اوران کے وجود سے انکار ممکن نہیں۔ دوسری طرف جدید عہد میں فلم سازی کی صنعت میں ترقی سے ایسی فلمیں بھی سامنے آرہی ہیں جن میں ماورائی کرداروں کی بھرمار ہوتی ہے۔ تحیر سے بھرپور یہ فلمیں اپنے ناظرین کی ماورائی ماحول میں دلچسپی نہ صرف برقرار رکھتی ہیں بلکہ اس میں اضافے کا سبب بھی بنتی ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ داستانویت اورماورائیت آج کے ترقی یافتہ دور میں بھی ہمارے مزاج کا حصہ بنتی جارہی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس اسلوب میں لکھے گئے ناولوں میں اگر حقیقی طورپر داستانوی اورماورائی اسلوب اختیار کیاجاتاہے تو اسے قارئین میں مقبولیت بھی ملتی ہے۔ ممکن ہے کہ یہ اسلوب آنے والے عہد میں اہمیت اختیار کرجائے۔

تمثیلی اوراستعاراتی اسلوب بھی اکیسویں صدی کے اردوناولوں کا اہم اسلوب ہے۔ اسلوب کی یہ جہت پرانی ہونے کے ساتھ ساتھ جدید عہد کی ناول نگاری میں بھی نمایاں مقام کی حامل ہے۔ جدید ناول نگاروں نے اس اسلوب کو کامیابی سے برتتے ہوئے اردو زبان میں اہم ناول تحریر کیے ہیں۔ اس ضمن میں ہم حسن منظر کے ناول " العاصفہ " کی مثال پیش کرسکتے ہیں جس میں ایک طرف

کرداروں کو ہی استعارہ بنا کر پیش کیا گیاہے تو دوسری طرف خطہ عرب پر غیر ملکی طاقتوں کی سرگرمیوں اور خطے کے وسائل لوٹنے کو انھوں نے " العاصفہ " یعنی بربادی لانے والی تیز طوفانی ہوا سے تعبیر کیاہے۔ ناول میں کرداروں کی پیش کش کے ذریعے بھی استعارتی اسلوب کو نمایاں کیا گیاہے۔

جدید ناول نگاروں میں ایک اہم نام حمید شاہد کا ہے۔ حمید شاہد کا ناول "مٹی آدم کھاتی ہے" استعاراتی اسلوب کی عمدہ مثال ہے۔ اس ناول میں مٹی اور آدم کے استعاروں کے ذریعے انھوں نے بہت سے تاریخی حقائق کے ساتھ ساتھ سماجی روابط اور رشتوں کی ناقدری کو بھی نمایاں کیا ہے۔ استعارات کے علاوہ حمید شاہد کے ہاں تشبیہات کا استعمال بھی بڑی خوب صورتی سے ہوا ہے۔

آزاد مہدی کا ناول " اس مسافر خانے میں " بھی استعاراتی اسلوب میں لکھا گیا ایک عمدہ ناول ہے۔ اس ناول میں انھوں نے دنیا کو مسافر خانہ قرار دیتے ہوئے دنیا میں بسنے والے متوسط اور غریب طبقے کے مسائل کو موضوع بنایاہے۔ ناول کا اسلوب اور زبان استعاراتی انداز لیے ہوئے ہے۔ جس سے ناول میں معنوی وسعت پیدا ہونے کے ساتھ ساتھ زندگی کے تلخ حقائق کا تجزیہ بھی سامنے آتاہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو اکیسویں صدی میں اردو ناول میں جہاں موضوعاتی اور فکری سطح پر تنوع واقع ہوا ہے وہاں اسلوب کی سطح پر بھی مفید تجربات ملتے ہیں۔ اردو کے نمائندہ ناول نگاروں نے اسلوب کی سطح پر جو تجربات کیے ہیں وہ اردو ناول نگاری کو فنی حوالے سے ارتقا کی جانب لے جانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ان تجربات کی بدولت ایک طرف قدیم اسالیب کا چلن اردو ناول میں بڑی کامیابی سے جاری ہے تو دوسری طرف فنی اوراسلوبی سطح پر نئے اسالیب بھی سامنے آرہے ہیں۔

نتائج

اکیسویں صدی میں لکھے جانے والے اردو کے ان ناولوں کے مطالعہ سے ان کے اسلوب کے حوالے سے جو تحقیقی نتائج اخذ کیے گئے ہیں ان کا تذکرہ ذیل میں کیا جاتا ہے۔

☆ اسلوب کسی بھی تخلیق کار کی شناخت کا ذریعہ ہونے کے ساتھ اس کی تخلیق کے مقام و مرتبے کے تعین اور اس کے ادبی معیار کی تفہیم میں بھی معاونت کرتا ہے۔ تخلیق کار کا اسلوب اس کی شخصیت کا پرتو ہوتا ہے۔ اسلوب کے ذریعے یہ بھی دیکھا جاسکتا ہے کہ کس عہد کا ادبی رجحان کیسا ہے اور کون سی صنف کس اسلوب کو اپنائے ہوئے ہے۔

☆ اسلوب جامد نہیں ہوتا بلکہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مختلف عناصر اسلوب پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ ان اثرات کی وجہ سے مختلف اصناف ادب کے اسلوب میں تبدیلی آتی رہتی ہے۔ اسلوب پر اثر انداز ہونے والے عناصر تخلیق کار کی شخصیت سے لے کر اس عہد کے سیاسی و سماجی رویوں تک پھیلے ہوتے ہیں جس عہد کی یا جس عہد میں ادب کی کوئی صنف تخلیق ہو رہی ہو۔ تخلیق کار کی تخلیق کے اسلوب پر تخلیق کار کے عہد کے اثرات کے ساتھ ساتھ اس عہد کے بھی اثرات نمایاں ہوتے ہیں جس عہد کی کہانی وہ اپنی تخلیق میں بیان کر رہا ہوتا ہے۔

☆ ہر صنف ادب کا اپنا بھی ایک خاص اسلوب ہوتا ہے۔ یہ درست ہے کہ اس صنف میں لکھنے والے مختلف تخلیق کاروں کے ہاں اسلوب میں تغیر کا عنصر پایا جاتا ہے۔ یہ تغیر صنف کے اسلوب میں تنوع کا بھی باعث بنتا ہے، تاہم ایک صنف کا اسلوب کسی نہ کسی عہد تک دوسری صنف کے اسلوب سے مختلف ہوتا ہے۔ انشائیے کے اسلوب میں ناول نہیں ہوتا، اسی طرح غزل کے اسلوب میں سفر نامہ نہیں لکھا جاسکتا۔ ہر صنف کے فنی تقاضے اس صنف کے اسلوب کا تعین کرنے میں معاونت کرتے ہیں۔

☆ ناول اردو کی ایک ایسی صنف ہے جس میں فکری و موضوعاتی تنوع کے ساتھ ساتھ اسلوب کے حوالے سے بھی خاصا تنوع پایا جاتا ہے۔ وسیع کینوس پر مشتمل اس صنف کا اسلوب کئی حوالوں سے دیگر اصناف ادب سے مختلف ہوتا ہے۔ اس میں ناول نگار کے تخیل سے زیادہ اس کا مشاہدہ اور مطالعہ کام کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے اسلوب میں بھی تخیل کی آمیزش کم اور مشاہدے کا عمل دخل زیادہ ہوتا ہے۔

☆ اکیسویں صدی کے آغاز میں ملکی اور عالمی سطح پر ایسے واقعات رونما ہوئے جنھوں نے عالمی منظرنامے پر تبدیلی پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ اردو ادب پر بھی گہرے اثرات مرتب کیے۔ ان اثرات کی وجہ سے اردو ناول میں جہاں فکری و موضوعاتی حوالے سے تنوع سامنے آیا وہاں فن اوراسلوب کی سطح پر بھی نئے نئے تجربات سامنے آتے گئے۔ان تجربات نے اردو ناول کے فنی ارتقا میں اہم کردار ادا کیا۔

☆ معاصر اردو ناول کے اسلوب میں کسی خاص عہد، کسی خاص تحریک سے وابستگی کسی مخصوص رجحان کی نمائندگی یا کسی مخصوص اسلوب کی چھاپ نظر نہیں آتی۔

☆ اب ناول چونکہ مابعد جدید کے تحت لکھے جارہے ہیں اس لیے کہانی کے ساتھ ساتھ اسلوب کے تقاضے بھی روایتی اسلوب سے ہٹ کر ہیں۔

☆ معاصر ناول میں اسلوب کی سطح پر کثیر الجہتی تجربات کیے گئے ہیں۔ ان تجربات کے دوران نہ تو کہانی کو معاف سے گرنے دیا گیا ہے اور نہ ہی ابلاغ کے مسائل پیدا ہوئے بلکہ معاصر اردو ناول میں امتزاجی اسلوب ملتا ہے جس میں اسلوب کے متنوع رنگ پائے جاتے ہیں۔ تشبیہات اور استعارات کی ندرت بھی ہے۔ محاورات کا استعمال بھی ہے اور زبان و بیان کے کملات بھی۔ جدید ٹیکنالوجی کے زیر اثر جدید اصطلاحات کا استعمال بھی اسلوب کا حصہ بنا۔ عالمی ادب سے بھی اسلوب کی مختلف جہتوں سے استفادہ نظر آتا ہے۔

☆ اسلوب کی روایتی جہتوں کو بھی جدید منظر نامے اور جدید تناظر میں سمونے کا ہنر بھی نظر آتا ہے۔

☆ اردو ناول میں اکیسویں صدی میں بیانیہ اسلوب(زبان کے حوالے سے)، اہم اسلوب قرار پاتا ہے۔ اس اسلوب کے تقاضے دیگر اسالیب سے مختلف ہیں۔ اس اسلوب میں ناول نگار کو اسلوب کی سطح پر کئی جہتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ وہ ان مختلف جہات سے گزرتے ہوئے ایسا اسلوب تشکیل دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے جو بیانیہ خصائص کا حامل ہوتا ہے۔ ایسا اسلوب فنی وسعت کا حامل ہوتا ہے۔ناول نگار کا امتحان بھی اس اسلوب میں سامنے آتا ہے کہ وہ کس طرح اسلوب کی مختلف جہات سے گزرتے ہوئے ایک ایسا اسلوب سامنے لائے جس میں ابلاغ کے مسائل بھی نہ ہونے پائیں اور تخلیق کار جو کچھ کہنا چاہتا ہے قاری تک اس کی ترسیل ہو سکے۔ ایسا اسلوب جو مختلف جہات کا حامل ہونے کے باوجود داخلی وحدت کا بھی حامل ہو۔ ناول میں قاری کو کہیں بھی ایک جہت سے گزرتے ہوئے کسی دوسری جہت کا ٹکڑا لگا ہوا محسوس نہ ہو۔بیانیہ اسلوب جس قدر معنوی وسعت کا حامل ہوتا ہے اسی قدر تخلیق کار کے لیے خاصے امتحان کا باعث بھی ہوتا ہے۔ اکیسویں صدی میں اردو میں جو ناول تحریر کیے گئے ہیں ان میں کئی ایسے کامیاب ناول ہیں جو بیانیہ اسلوب کے حامل ہیں۔ ان ناولوں میں اختر رضا سلیمی کا ناول "جندر"، عاطف علیم کا ناول "گردباد" اور محمد حفیظ کا ناول " انواسی " متنوع جہات کے حامل قرار دیے جاسکتے ہیں اور ان ناولوں کا اسلوب زبان کے حوالے سے بھی اہمیت کا حامل ہے۔

☆ اکیسویں صدی میں لکھے جانے والے اردو ناولوں میں داستانوی اور ماورائی اسلوب کی جہت بھی خاصی اہمیت کی حامل ہے۔ ترقی یافتہ دور میں بھی اردو ناول داستانوں کے اثر سے مکمل آزاد نہیں ہو سکا۔ ماورائی عناصر کی پیش کش آج بھی اردو ناول میں کی جارہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ داستانوی اور ماورائی اسلوب نے بھی اکیسویں صدی کے اردو ناولوں میں خاصی اہمیت اختیار کر لی ہے۔ بہت

سے ایسے ناول نگار ہیں جو اکیسویں صدی میں بھی داستانوی اورماورائی اسلوب میں ناول لکھ رہے ہیں۔ ایسے ناولوں میں مرزا اطہر بیگ کا "صفر سے ایک تک"، سید کاشف رضا کا "چار درویش اور ایک کچھوا" اور انیس اشفاق کا ناول "پری ناز اور پرندے" داستانوی اورماورائی اسلوب کے اہم ناول قرار پاتے ہیں۔ ان ناولوں میں اس اسلوب کے تقاضوں کو مد نظر رکھتے ہوئے ناول نگاروں نے بڑی مہارت سے داستانوی انداز بیان اورماورائی فضا کی تشکیل کی ہے۔

☆ تشبیہات، تمثال اوراستعارات اسلوب کی جان ہوتے ہیں۔ تخلیق کار اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے ان سے بہت کام لیتاہے۔ ان سے ایک طرف اسلوب میں خوب صورتی اوررعنائی پیدا ہوتی ہے تو دوسری طرف تحریر کی معنوی وسعت میں بھی اضافہ ہوتاہے۔ اکیسویں صدی میں اردو میں ایسے ناول بھی لکھے گئے ہیں جن میں استعاراتی اور تشبیہاتی اسلوب سے خوب کام لیا گیاہے۔ ایسے ناولوں میں حسن منظر کا "العاصفہ"، حمید شاہد کا "مٹی آدم کھاتی ہے" اور آزاد مہدی کا "اس مسافر خانے میں" اہم ناول ہیں۔ ان ناول نگاروں نے استعاراتی اور تشبیہاتی اسلوب کے ذریعے ناول کے فن اوراسلوب کو ارتقا کی جانب رواں کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان ناولوں میں تمثال اگرچہ زیادہ نہیں ہیں تاہم استعارات اور تشبیہات کا عمل دخل بہت زیادہ ملتاہے۔ ناول نگاروں نے جو تشبیہات اوراستعارات استعمال کیے ہیں وہ موزوں، بر محل اورناول کی کہانی اور اس کے ماحول سے میل کھاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تشبیہات اوراستعارات ناول میں معنوی وسعت کا سبب بھی بنتے ہیں۔ ان تشبیہات اوراستعارات میں کہیں بھی ایسا نہیں ہوا کہ ناول نگار نے زبان دانی کا رعب ڈالنے کے لیے غیر مانوس اور متروک تشبیہات واستعارات سے کام لیا ہو۔ مانوس اور موزوں تشبیہات واستعارات کی وجہ سے اسلوب میں ایک نیا پن پیدا ہوا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ زبان کی سطح پر دیکھا جائے تو یہاں بھی ناول نگاروں کے ہاں ہمیں نئے تجربات ملتے ہیں۔ خاص طور پر حسن منظر کے ناول "العاصفہ" میں ناول نگار نے زبان میں نیاپن پیدا کرنے اور اسے عربی

خطے کی زبان کے قریب کرنے کے لیے شعوری طور پر یہ کوشش کی ہے کہ اکثر اردو الفاظ کے عربی مترادفات استعمال کیے ہیں۔ اس سے زبان کا لہجہ تو کسی حد تک عربی کے قریب ہو گیا ہے تاہم تحریر کی روانی میں فرق پڑا ہے۔ قاری نامانوس عربی الفاظ کی تفہیم کے لیے لغت یا ناول میں حاشیے میں دیے گئے اس عربی لفظ کے معنی دیکھنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اگرچہ اس عمل سے قاری کے لیے قرات میں مشکل پیدا ہوئی ہے لیکن ناول کی زبان کو اس کی کہانی کے عہد اور علاقے کی زبان کے قریب کرنے میں خاصی مدد بھی ملی ہے۔ اسی طرح دیگر ناول نگاروں میں زبان کی سطح پر بھی تجربات کیے ہیں۔ حمید شاہد کے ہاں تو ہمیں ناول کی مروجہ ہئیت سے بھی کئی جگہوں پر انحراف نظر آتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اکیسویں صدی میں لکھنے والے ناول نگاروں نے اردو ناول کے اسلوب کو جامد نہیں ہونے دیا بلکہ نئے تجربات کی وجہ سے اس میں تحرک اور ارتقا سامنے آتا ہے۔

سفارشات

اکیسویں صدی کے اردو ناولوں کے اسلوبی مطالعے پر مشتمل یہ مقالہ محدود وسعت کا حامل ہے۔ اس لیے اس میں موضوع کی حدود کو مدنظر رکھتے ہوئے ناولوں کے اسلوب کا تنقیدی تجزیہ کیا گیا اور تحقیقی نتائج اخذ کیے گئے۔ اس تحقیقی و تنقیدی عمل کے دوران میں بہت سے ایسے گوشے سامنے آئے جن پر مزید تحقیقی و تنقیدی کام کی ضرورت ہے۔ اگر اس طرف توجہ دی جائے تو اکیسویں صدی میں اردو ناول کی روایت کی تفہیم ممکن ہونے کے ساتھ ساتھ اس صدی میں اردو ناول کی ارتقائی صورت حال کا بھی جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں درج ذیل سفارشات پیش کی جاتی ہیں۔

☆ اکیسویں صدی کے آغاز سے اب تک متعدد ناول لکھے جا چکے ہیں۔ ان ناولوں میں جہاں عصری تاریخ جھلکتی دکھائی دیتی ہے وہاں بہت سے ایسے ناول بھی سامنے آئے ہیں جو ماضی کے کسی خاص عہد کی سماجی، سیاسی، ثقافتی اور تہذیبی صورت حال کی عکاسی کرتے ہیں۔ اس حوالے سے اگر

اکیسویں صدی کے اردو ناولوں کا فکری حوالے سے جائزہ لیا جائے اور مختلف موضوعات کے تحت مختلف اسکالرز سے تحقیقی و تنقیدی کام کروایا جائے تو اکیسویں صدی کے ناولوں کی تفہیم میں بہت آسانی پیدا ہونے کے ساتھ ساتھ نو آموز ناول نگاروں کو رہنمائی بھی مل سکتی ہے۔

☆ اکیسویں صدی میں اردو میں ناول نگاری کے ساتھ ساتھ دیگر زبانوں میں بھی بہت سے اچھے ناول سامنے آئے ہیں۔ اگر ان ناولوں کو سامنے رکھتے ہوئے اردو اورانگریزی زبان کے ناولوں کا تقابلی مطالعہ کروایا جائے تو مفید رہے گا۔ اس سے ایک طرف عالمی ادب کی تفہیم کی راہیں کھلیں گی تو دوسری طرف اردو ناولوں کو عالمی معیار کے حوالے سے جانچنے میں بھی مدد مل سکتی ہے۔

☆ فکری وموضوعاتی مطالعات کے علاوہ اکیسویں صدی کا اردو ناول اسلوبی مطالعے کا بھی متقاضی ہے۔ اگرچہ راقمہ نے اس مقالے میں چند ناولوں کا اسلوبی مطالعہ پیش کیا ہے اوران کے اسلوب کے خصائص کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے، تاہم ابھی اس میدان میں مزید کام کی بہت گنجائش ہے۔ اس مقالے کی محدود وسعت کے باعث تمام ناولوں کو شامل نہیں کیا جاسکا۔اگراسلوب کی مختلف جہات کو مدنظر رکھتے ہوئے ہر جہت کے حوالے سے الگ الگ موضوعات پر بھی تحقیقی وتنقیدی کام کرایا جائے تو زیادہ بہتر نتائج سامنے آسکتے ہیں اور اردو ناول کے بدلتے ہوئے اسالیب کی تفہیم ممکن ہوسکتی ہے۔

☆ اس مقالے کی تکمیل کے دوران راقمہ نے محسوس کیا ہے کہ اکیسویں صدی کے اکثر ناول نگاروں نے اپنی نثر میں شاعرانہ وسائل کا استعمال بڑی عمدگی سے کیاہے۔ اکیسویں صدی کے ناولوں کے اسلوب کی اس جہت پر بھی تحقیقی و تنقیدی کام کی ضرورت ہے۔ "اکیسویں صدی کے اردوناول میں شاعرانہ وسائل کا استعمال" کے موضوع پر مقالہ لکھاجاسکتاہے۔

☆ اکیسویں صدی کے ناولوں کے فن اوراسلوب کے ساتھ ساتھ ان ناولوں میں زبان کے استعمال پر بھی تحقیقی وتنقیدی کام کی ضرورت ہے۔ عہد بہ عہد بدلتے ہوئے لسانی منظر نامے کو مد نظر رکھتے ہوئے اگر اکیسویں صدی کے ناولوں کے لسانی جائزے کے حوالے سے کام کیا جائے تو یہ بھی انتقادِ ناول میں ایک مفید اضافہ ثابت ہو سکتا ہے۔

☆ جدید ٹیکنالوجی کی آمد کی بدولت معاصر اردو ناول کے اسلوب میں جدید اصطلاحات کے استعمال کے حوالے سے بھی تحقیقی کام کروایا جا سکتا ہے۔

الغرض اکیسویں صدی کے اردو ناول فکری، موضوعاتی اورفنی ولسانی حوالے سے مزید مطالعے کے متقاضی ہیں۔ جامعات اوراسکالرز کو اس طرف توجہ دینے کی ضرورت ہے تاکہ اردو میں ناول نگاری کی روایت کا ارتقا برقرار رہنے کے ساتھ ساتھ انتقادِ ناول کی روایت بھی مستحکم ہو سکے اورآنے والے دور میں ناول کی صنف میں تخلیق اور تنقید کی نئی راہیں کھل سکیں۔

کتابیات

بنیادی مآخذ

اختر رضا سلیمی، جندر، رمیل ہاؤس آف پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۱۷ء

اطہر بیگ مرزا، صفر سے ایک تک، سانجھ پبلی کیشنز، لاہور، اشاعتِ دوم، ۲۰۱۲ء

انیس اشفاق، پری ناز اور پرندے، عکس پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۹ء

آزاد مہدی، اس مسافر خانے میں، تخلیقات پبلشرز، لاہور

حسن منظر، الاصفہ، شہزاد پبلی کیشنز، کراچی، ۲۰۰۶ء

حمید شاہد، مٹی آدم کھاتی ہے، اکادمی بازیافت، کراچی، ۲۰۰۷ء

کاشف رضا، سید، چار درویش اور ایک کچھوا، مکتبہ دانیال، کراچی، ۲۰۱۸ء

محمد حفیظ، انواسی، انسٹیٹیوٹ آف پالیسی اینڈ ریسرچ، ملتان، ۲۰۱۹ء

محمد عاطف علیم، گردباد، مثال پبلی کیشنز، فیصل آباد، ۲۰۱۷ء

ثانوی مآخذ

ابو الاعجاز حفیظ صدیقی (مرتب) کشاف تنقیدی اصطلاحات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم ستمبر، ۱۹۹۵ء

احمد صغیر، اردو ناول کا تنقیدی جائزہ، ایجوکیشنل ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۵ء

احسن فاروقی، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ادارہ فروغ اردو، جلد دوم، ۱۹۶۲ء

احمد رفیق، پروفیسر، سید، فن اور مطالعہ فن، قمر کتاب گھر، کراچی، ۱۹۸۸ء

ابو الکلام قاسمی، مرتبہ "آزادی کے بعد اردو فکشن" ساہیتہ اکادمی دہلی، ۲۰۰۱ء

ابو الکلام قاسمی، ڈاکٹر۔ ناول کا فن، ایجوکیشنل بک ہاؤس،۔ علی گڑھ، ۲۰۰۱ء

احسن فاروقی، ڈاکٹر۔ ادبی تخلیق اور ناول مکتبہ اسلوب، کراچی، ۱۹۶۳ء

احسن فاروقی، ڈاکٹر۔ اردو ناول کی تاریخ، سندھ ساگر اکیڈمی، کراچی، ۱۹۶۸ء

اختر انصاری۔ اردو فکشن: بنیادی و تشکیلی عناصر، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۱۹۹۰ء

اسلم آزاد، ڈاکٹر، اُردو ناول آزادی کے بعد، سیمانت پرکاش، نئی دہلی، ۱۹۹۰ء

اسلوب احمد انصاری، اردو کے پندرہ ناول، مکتبہ قاسم العلوم، لاہور، س ن

اعجاز راہی، ڈاکٹر، اردو افسانے میں علامت نگاری۔ راولپنڈی: ریز پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء

اقبال آفاقی، ڈاکٹر، اردو افسانہ، فن، ہنر اور متنی تجزیہ، فکشن ہاؤس، لاہور، ۲۰۱۲ء

خالد اشرف، برصغیر میں اردو ناول، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، ۱۹۸۲ء

خالد محمود خان، فکشن کا اسلوب، فکشن ہاوس، لاہور، ۲۰۱۹ء

خلیل احمد بیگ مرزا، پروفیسر، زبان، اسلوب اور اسلوبیات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۱۱ء

سہیل بخاری، ڈاکٹر، اُردو ناول کی تاریخ و تنقید، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۶۶ء

طارق سعید، اسلوب اور اسلوبیات، "نگارشات" لاہور، طبع اول، ۱۹۹۸ء

عابد علی عابد، سید، اسلوب، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۱ء

عبد السلام، ڈاکٹر، فنِ ناول نگاری، اردو اکیڈمی، کراچی، ۱۹۹۹ء

علی عباس حسینی، ناول اور ناول نگار، کاروانِ ادب، ملتان، ۱۹۹۰ء

غفور احمد نئی صدی نئے ناول، کتاب سرائے اردو، لاہور، ۲۰۱۴ء

فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، پورب اکادمی ادبیات اسلام آباد، طبع دوم، ۲۰۱۰ء

فاروقی، شمس الرحمان، ڈاکٹر۔ افسانے کی حمایت۔ کراچی: شہرزاد، ۲۰۱۲ء

فرزانہ نسیم، اردو ناول میں متوسط طبقے کے مسائل، ایجوکیشنل پبلی کیشنز، دہلی، ۲۰۰۶ء

محمد یلیین، ناول کا فن اور نظریہ، خدا بخش اورینٹل لائبریری، پٹنہ، ۲۰۰۲ء

ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، اُردو ناول کے بدلتے تناظر، ویلکم بُک پورٹ، کراچی، ۱۹۹۳ء

ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، آزادی کے بعد اُردو ناول، انجمن ترقی اُردو، کراچی، ۱۹۹۷ء

ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، اُردو ناول کے ہمہ گیر سروکار، ماجرا سرائے پبلی کیشنز، کراچی، ۲۰۰۸ء

ممتاز احمد خان، ڈاکٹر، آزادی کے بعد اُردو ناول: ہیئت، اسالیب اور رجحانات، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، ۲۰۰۸ء
مجید امجد ڈاکٹر، ناول اور متعلقاتِ ناول، نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، حیدرآباد، ۱۹۸۹ء
نعیم مظہر، ڈاکٹر، فوزیہ اسلم، ڈاکٹر، مرتبین، اروو ناول- تفہیم و تنقید، ادارہ فروغِ قومی زبان، پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء
یوسف سرمست، ڈاکٹر، بیسویں صدی میں اُردو ناول، نیشنل بک ڈپو، حیدرآباد، ۱۹۷۳ء

لغات

جمیل جالبی، ڈاکٹر، قومی انگریزی اردو لغت، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء
شان الحق حقی (مرتبہ) فرہنگ تلفظ، ادارہ فروغ قومی زبان، پاکستان، ۲۰۱۷ء
فیروزالدین، مولوی الحاج، (مرتب) فیروز اللغات اردو جامع، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، ۲۰۱۰ء
کفایت اردو لغت، کفایت اکیڈمی اردو بازار، کراچی، ۱۹۸۹ء
محمد عبداللہ خان خویشگی، (مرتبہ) فرہنگ عامرہ، مقتدرہ قومی زبان، پاکستان، طبع دوم، ۲۰۰۷ء
نور الحسن نیر، مولوی، نور اللغات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۹ء
وارث سرہندی، علمی اردو لغت (جامع) نظر ثانی محمد حسن خان، علمی کتاب خانہ لاہور، ۲۰۰۳ء

مقالات

احمد حسین انصاری، پریم چند کے اسلوب کا تجزیاتی مطالعہ، جواہر لال نہرو یونیورسٹی، دہلی، 1981
عادل راشد، موجودہ صدی کی دہائی کے نمائندہ ناولوں کا ہیتی تجزیاتی مطالعہ، جواہر لال نہرو یونیورسٹی، دہلی، ۱۹۹۷
محمود الحسن، پاکستانی ناولوں کا ہئیتی، اسلوبی اور ماجرائی مطالعہ، مقالہ برائے پی ایچ ڈی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد، ۲۰۱۴ء
محمد نورالحق، اردو ناولوں میں ہئیت کے تجربے، مقالہ برائے پی ایچ ڈی، جواہر لال نہرو یونیورسٹی دہلی، ۱۹۹۲ء
محمد نیاز، کرشن چندر کے ناولوں میں فکر و فن کے اسالیب، دہلی یونیورسٹی
نکہت ریحانہ خان، اردو ناول کی ہیت و تکنیک (۱۹۴۷ تا حال)، دہلی یونیورسٹی، ۱۹۸۴

رسائل وجرائد

اردو ناول ڈیڑھ صدی کا قصہ ،سہ ماہی ،شمارہ ادبیات ،جلد اول ،شمارہ نمبر ۲۲،۱۲۱، اکادمی ادبیات ، پاکستان جولائی تادسمبر۲۰۱۹ء

اردو ناول ڈیڑھ صدی کا قصہ ، سہ ماہی، شمارہ ادبیات، جلد دوم ،شمارہ نمبر ۲۴،۱۲۳،اکادمی ادبیات پاکستان، جنوری تاجون،۲۰۲۰ء

تخلیق ادب، شمارہ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

Beghtol, C. L (1993) The classification of fiction.The development of a system based on theoretical principles.

Leech, G., & Short, M. (1981). Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose. London: Longman.

Read, Herbert, (1963) English prose Style, G. Bell and Sons Ltd, London.

Spitzer, L. (1948). Linguistic Stylistics. Princeton: Princeton University Press.

Stein ,S.(1998).Solutions for Writers: Practical craft techniques for fiction and non fiction and non-fiction.Souvenir

.Safdar Mir, Modern Urdu Pros, Azad Enterprises, Lahore

.David Harvey, The Condition of Post Modernity, Basil Black Well

John Peck, How to Study a Novel, Macmillan press LTD 2nd Edition, 1995

Carl Grabo, The Techniques of Novel, 1956

Verdonk, P. (2002). Stylistics. Oxford: Oxford University Press.